А·А·МГЕБРОВ

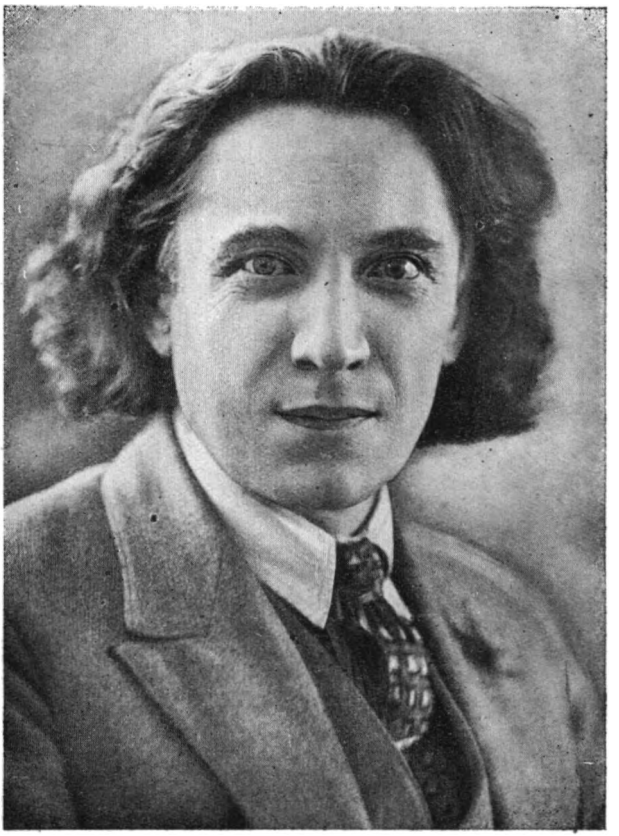
# ЖИЗНЬ В ТЕАТРЕ

орленев
мхат
комиссаржевская

ACADEMIA




ACADEMIA



**АЛЕКСАНДР АВЕЛЬЕВИЧ**
**МГЕБРОВ**

**(с фотографии 1929 г.)**

А·А·МГЕБРОВ

# ЖИЗНЬ В ТЕАТРЕ

I

ОРЛЕНЕВ
МОСКОВ·ХУДОЖЕСТВ·ТЕАТР
·КОМИССАРЖЕВСКАЯ·

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
И С ВСТУП·СТАТЬЕЙ
ЕВГ·КУЗНЕЦОВА
ПРЕДИСЛОВИЕ
ГАИКА АДОНЦА
КОММЕНТАРИЙ
Э·А·СТАРКА

ACADEMIA

Орнаментация художника
С. М. Пожарского

Ленинградский Облстатит № 35776
Отпечатано в гос. типографии имени
Евгении Соколовой, Ленинград,
пр. Красных Командиров, 29.
в колич. 5.000 экз., 18 л.
Заказ № 527
1929

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Обыкновенно мемуары опубликовываются после смерти их автора, повествуют тоже о людях и деятелях уже умерших, сошедших со сцены, подводят итоги какой-нибудь отдельной эпохи, являются так сказать литературным могильным памятником; в перспективе таких воспоминаний сглаживается до известной степени острота и красочность описываемых персонажей и явлений. — Здесь, в записках А. А. Мгеброва, мы находим рассказ живого, еще полного сил деятеля, правда за последние годы несколько обособившегося и отделившегося от современности — театральной современности, — но еще чутко впечатлеющего, темпераментного, порою даже свыше меры.

И речь в этих записках ведется тоже большей частью еще о живущих и работающих деятелях театра или о таких, работа которых еще свежа и ярка в памяти у всех, несмотря на то, что бурное течение и могучий рост революционной театральной жизни наших дней унеслись вперед далеко и безвозвратно от них.

Еще не так давно, в первые послереволюционные годы, А. А. Мгебров числился в передовых рядах тех работников нового театра, за которыми остается и до сих пор крупная заслуга бурного театрального новаторства, плодотворных исканий и устремлений и многих значимых достижений. Деятельность Мгеброва в театре Пролеткульта, в Героическом театре, его соратничество с В. Э. Мейерхольдом — все это еще не забыто, все это

прочно занесено в актив автору настоящей книги. То что Мгебров устранился в последние годы от бурного устремления и кипучего строительства современного пролетарского театра свидельствует, конечно, о несомненной сдаче им когда-то смело намеченной передовой позиции в новом театральном искусстве; то, что он ушел в лабораторное изучение классического театрального мастерства, показывает на недостаточную цельность и интенсивность его прогрессивно-художественного восприятия. Это все — несомненные, неоспоримые факты...

Но за автором этой книги — честь первоначальных бурных исканий, пламенно-искренних порывов в неведомую еще, в неосознанную еще им даль светлых и смелых остижений театрального новшества. За ним — неустанная активность, неумолимая душевная неудовлетворенность, бросавшие его от Орленевской театральной ветхозаветности к МХАТ'у, затем к Комиссаржевской, к Мейерхольду и т. д.

И что же мы находим теперь в предлагаемой читателям книге отрывочных воспоминаний А. А. Мгеброва? Во-первых, какой-то молитвенный гимн Орленевскому, остро индивидуалистическому актерскому творчеству; во-вторых, ряд горько-разочарованных заметок об узком в своей художественной изощренности театре Станиславского; в-третьих, — какой-то полу-бредовой, идоложертвенный восторг перед мучительно красивым театральным образом Комиссаржевской, восторг, впрочем относящийся равно и к артистке и к женщине. Вот — первые впечатления, получаемые читателем!..

Но это лишь показная, чисто внешняя целеустремленность воспоминаний А. А. Мгеброва, вошедших в данную книгу. Если бы мы ею ограничились, ею удовлетворились, то ценность записок Мгеброва оказалась бы на весьма сомнительной высоте. Анекдотические

озорства и запойные выходки Орленева, его душномистические чаяния какого-то „третьего" театрального царства; такие же анекдотические воспоминания об артистах МХТ'а, о московской литературно-театральной богеме напыщенные, аффектированные панегирики Вере Федоровне Комиссаржевской — все это можно встретить у многих других авторов театральных воспоминаний, и, может-быть, в более сжатом и более художественном изложении. Как театральный хроникер и бытописатель, А. А. Мгебров заметной величины собою не представляет.

Нужна большая выдержка, нужна острая чуткость и умелый, нарочитый подход, чтобы вскрыть подлинную богатую сущность и ценность отрывочного, хотя порою и слишком многословного, полного ненужных длиннот и повторений рассказа автора о названных деятелях недавней театральной эпохи. Только идя этим путем, отметая от себя упрямо навязываемые автором узко-субъективные ощущения, разбираясь критически в нагромождении мелко-фактического материала — мы сможем, так сказать, вышелушить нужное и интересное для нас в этой книге — то, что идеологически приемлемо для нас и что, как мы опасаемся, совершенно неосознано самим ее автором. Для него, для автора, эта идеологическая переоценка его обильного композиционного материала, вероятно явится едва-ли приятной и приемлимой неожиданностью. Навряд ли она входила в его расчеты и в рамки его индивидуалистических художественных устремлений.

Начнем с тех темпераментно-бурных страниц, которые посвящены П. Н. Орленеву, этому могикану обособленного, священнодействующего актерского творчества. Его театральным жречеством А. А. Мгебров любуется с каким-то неистовством. Это восторженное любование

Орленевым у автора воспоминаний везде на одинаковой высоте: описывает ли он триумф любимого артиста на сцене норвежского национального театра в роли Освальда; передает ли он пьяные, ненужные, бесцельные выходки Орленева на шведском пароходе и на гельсингфорсском вокзале; повествует ли о безграничном количестве шампанского на кутежах Орленева в петербургских ресторанах; говорит ли он о несчетных романических историях в жизни Орленева... Все — поразительно, все гениально в Орленеве! Разобраться в своих восторженных впечатлениях А. А. Мгебров совершенно не в силах.

Но штамп „гения и беспутства", как и всякий другой штамп старого театрального быта, в настоящее время, для нас не имеет никакого веса и значения. Мемуарные архаизмы Мгеброва едва ли остановят на себе теперь чье-либо внимание.

Из массы нагроможденных фактов, относящихся к характеристике Орленева, мы сможем зафиксировать едва ли не одно ценное для нас указание относительно того, как Орленев достигал блестящих результатов в смысле актерского мастерства. Мгебров рассказывает о старательном изучении Орленевым его театральных ролей, о мучительной актерской учебе, о редкой разработке сценического типа, вживании в роль... Тут есть чему поучиться, есть что запомнить в смысле руководящих, ценных приемов творческой актерской техники... И опять-таки мы тут встречаемся с одинаково восторженным отзывом о том, что эта работа у Орленева совершалась „беспрерывными запоями", опять-таки притянута за волосы пресловутая „гениальность" артиста в противовес планомерному, постоянному творческому труду... Опять обветшалый, набивший оскомину штамп беспутных российских Гарриков и Кинов с их сверхчеловеческой творческой интуитивностью!

Автор воспоминаний об Орленеве, в своем слепо-восторженном поклонении перед ним, не может дойти до правильных результативных выводов относительно актерской карьеры Орленева — вечного гастролера-скитальца типичного актера-партизана, актера-неудачника, пусть даже с общепризнанным, прирожденным, крупным талантом... А между тем, в книге Мгеброва имеется фактическое указание, разъясняющее, казалось бы, печальную, в общем, сценическую судьбу П. Н. Орленева. Автор воспоминаний передает, что Орленев считал себя наследником и преемником известного в свое время провинциального трагика Иванова-Козельского, что он даже носил какое-то „невидимое" кольцо — мистический, символический дар этого тоже „гениально-беспутного" актера, гремевшего в провинции. Правда, трагиком Орленев не был, он специализировался на амплуа неврастеника, но роль несменяемого премьера, театрального „героя", он за собою всегда старался сохранить всеми приемами шаблонного сценического провинциализма. Отсюда — его артистическое отщепенство, его псевдо-гениальные запои и чудачества, его нездоровый бред о каком-то театральном мессианстве. Во всем этом — повторяем — А. А. Мгебров разобраться не в силах, хотя порою он, видимо, чувствует за своими восторженными гимнами Орленеву какую-то неудовлетворенность и смутную неосознанность. Последние страницы обширного эпизода, посвященного этому артисту, написаны в очень грустном, почти похоронном тоне, хотя каких-либо явных причин этого панихидного настроения автор воспоминаний не приводит.

В самом А. А. Мгеброве, в его актерском даровании и даже в его актерской судьбе есть нечто от Орленева, от актера-одиночки, актера-индивидуалиста с налетом мистического миропонимания и предвзятой провиденциальной оценки своей артистической миссии. Недаром

же он упоминает о том, что „невидимое" кольцо Иванова-Козельского Орленев завещал ему. Не будь этого сродства души и восторженно-хвалебного тумана, обволакивающего строки об Орленеве, Мгебров мог бы беспристрастно резюмировать обильный фактический материал, собранный им для Орленевской биографии. И для него, как и для нас, было бы ясно, что Орленев — деятель старого, отжившего театра, актер крупного таланта, но таланта, шедшего старыми путями, актер без созвучия современности, без понимания ее новых, обширных и сложных задач. Трагедия Орленева, — а эта трагедия несомненно на лицо! — в его оторванности, упрямой, умышленной оторванности от новых театральных течений, где на смену старому, по большей части типично-провинциальному „актеру-герою", с его пресловутой беспутной гениальностью, идет коллективное актерское мастерство, тесно связанное с нашей молодой революционной общественностью, живущее ее жизнью. А между Орленевым и общественностью, особенно советской общественностью, лежит целая бездна...

С этой, единственно приемлемой для нас точки зрения А. А. Мгебров никак не может взглянуть на чуть ли не обожествленного им Орленева. Длинный ряд страниц, написанных им о любимом артисте, является собственно коллекцией мало-значимых фактических данных анекдотического пошиба, ценных лишь многими любопытными, чисто-бытовыми черточками, которые могут пригодиться теперь только историку и бытописателю отжившей навсегда театральной эпохи... В смысле такой пригодности исключительно историко-бытового характера — показ крупного образа индивидуалиста-актера, показ специфически яркий и для нас убедительно отрицательный, сделан Мгебровым мастерски, хотя, конечно, невольно, в разрезе его хвалебно-восторженными целеустремле-

ниями. Доказательство от противного, как говорят математики.

К такому же выводу мы придем, прочитав воспоминания Мгеброва о его службе в театре Станиславского и о его разрыве с этим театром. Эта глава будет также значима, приемлема и ценна для нас лишь при обратном понимании всего утверждаемого А. А. Мгебровым, утверждаемого со свойственными ему горячностью и экспансивностью.

Что, собственно, разочаровало молодого актера Мгеброва в работе знаменитого МХАТ'а и во имя чего этот молодой актер порвал с театром Станиславского?

Автор воспоминаний пытается обосновать свой уход, свое разочарование доводами, на первый взгляд весьма вескими и положительными. Целый фейерверк страстных, ярких, как будто бы вполне искренних жалоб на душную, дисциплинарно-тяжелую атмосферу театра, на крайнюю механизацию актерского творчества, превращающую исполнителей в раз навсегда заведенных марионеток... При этом, как всегда у Мгеброва, сначала — бурные восхищения, бурные чаяния, блестящий успех при экзамене... Потом... потом — целый ушат холодной воды, окативший приподнятое, восторженное настроение принятого в МХАТ молодого актера... Железная дисциплина, упорная, кропотливая, томительная работа над голосом, жестом, над каждой деталью самой незначительной роли... Работа стройная, строго систематизированная, но стирающая актерскую личность, подчиняющая себе безраздельно и бесповоротно и дух и тело его.

Мгебров начинает у Станиславского с бессловесных ролей в массовых сценах. Правда, как он рассказывает, и тут ему удалось быстро выдвинуться... Вообще, свои успехи и удачи автор воспоминаний везде очень тщательно отмечает, делая это постоянно с каким-то детски-

наивным восторгом и тщеславием. Эта простодушная непосредственность, правда, не производит отталкивающего, несимпатичного впечатления, но невольно хочется относиться ко всему рассказываемому с некоторой, вполне понятной, осторожностью.

Довольно быстро молодому актеру дают ответственную, хотя не крупную роль доктора в „Жизни человека" Андреева. По описанию самого же Мгеброва, он сделал из роли доктора нечто выдающееся... Он сам себе казался существом, „пришедшим из тьмы вечности, знающим бренность, суету и мимолетность всей человеческой жизни"... „Мой голос,—описывает сам свою игру Мгебров,—звучал как капли, равномерно падающие и долбящие камень"...— „Я вынырнул из темноты как зловещая ночная птица"... Словом, все аксессуары сгущенной Андреевской мелодрамы, заражающей стилистически автора воспоминаний даже по прошествии стольких лет. Но дело, конечно, не в этом... Оставляя в стороне излишне цветистую, гиперболическую манеру письма А. А. Мгеброва, постараемся все-таки добиться истинной причины ухода его из театра Станиславского и Немировича-Данченко, после таких успехов. Сам Мгебров говорит об этих причинах довольно сбивчиво и неясно, постоянно позируя и впадая в свой любимый пафосно-декламационный стиль... При этом свой „личный" бунт против МХАТ'а (заметим многозначительное словечко — „личный"!) он обставляет довольно разноречивыми пояснениями.

„Да! — восклицает он в одном месте,—Художественный театр, весь, в целом, — дорогая, роскошная игрушка"... „игрушка все же есть только игрушка, как бы роскошна она ни была"... Но почти сейчас же, через страницу, мы читаем о Художественном театре нечто как будто противоречащее „игрушечной" его сути:— „Здесь жертвенность, подвижничество, величие"... Да-

лее — сравнение театра с „прекрасной сказкой", которую „время уже сторожит беспощадно, чтобы беспощадно ее умертвить". В конце-концов — по своему обыкновению, чрезмерно увлекаясь и хватая через край, Мгебров говорит, что Художественный театр в учебное время напоминал ему именины, в детстве, в большом и уютном доме: „Те же голубенькие платья, милые улыбки, реверансы и розовые бантики... И среди этой массы девушек и юношей такие же добрые, большие, красивые дяди и тети"...

Ирония — несомненна. Красивая праздничность театра автору записок — не по душе... Между тем, далее Мгебров не может не сознаться, что под этой внешней праздничностью таилась упорная творчески-созидательная работа — „сотни розовых и голубеньких девушек и милых красивых юношей с благодарностью приходили в это здание, восхищались его уютом и праздничностью и не подозревали, что где-то, в этом же самом здании, приютилась таинственная лаборатория фантастического и загадочного Парацелиуса (читай: Станиславского), знающего тайны умерщвления и оживления"... И в другом месте автор говорит, что Художественный театр, это — дивный храм, в котором он (новичок) узнает все тайны искусства.

Разберемся же в этой иллюминации красивых фраз и страстных нападок, иногда взаимно друг друга исключающих.

А. А. Мгебров, следовательно, как он сам говорит, ушел от Станиславского оттого, что этот театр — лишь игрушка, оттого, что он — сказка, обманчивая сказка, оттого, что он — излишне праздничен и т. д. Совершенно не имея в виду хоть мало-мальски солидаризироваться с действительно отживающей театрально-творческой идеологией МХАТ'а, столь далекой от того, что мы теперь творим и созидаем в сфере театра, мы все же не можем не дать следуемой высокой оценки его деятельности, со-

ставившей целую эпоху—незабываемую, невычеркиваемую эпоху в истории театра. Конечно, эта эпоха является переходной, является лишь звеном театрально-прогрессивного устремления к новому бытию, конечно, она не воплощает в себе конечных целей и достижений. Но она, повторяем, незабываема, прочна, в ней технические многие крепкие корни того, чем наш новый театр теперь живет и ширится.

И прежде всего с должным вниманием мы должны отнестись к тому усовершенствованию актерской техники, которое Художественный театр поставил себе первой целью. Тщательная актерская учеба, железная дисциплина, нигде дотоле не проводившиеся с такой последовательностью, останутся всегда и для последующего времени ценным наследием, из коего многому можно научиться. А массовые сцены, на которые руководители театра прежде всего обращали свое внимание и свой труд? Правда, здесь еще далеко до подлинно-массового действа, к которому стремится наш новый театр, отметающий власть личности, индивидуализм, героизм и другие штампы театрально-сценического прошлого, но все же жившая полной жизнью толпа людей, а не статистов, в театре Станиславского сделала свое ценное дело для будущего.

Все это должно было быть ясно и понятно для А. А. Мгеброва, актера чуткого и довольно талантливого, хотя еще в то время, незрелого. И мы действительно не раз находим на страницах, отведенных Художественному театру, упоминание о скрупулезно-старательной сценической учебе Станиславского...

В чем же дело?

Сказочность, ненужная, якобы, праздничность и игрушечность Художественного театра? Нет, этих „дефектов", выставляемых А. А. Мгебровым в первую голову, нам мало для объяснения бегства молодого, имевшего успех актера.

Взглянем повнимательнее, поищем поглубже...

На стр. 212 Мгебров говорит про молодежь — сотрудников: „Как ни старались улыбаться их юные лица, те из них, кто носил в себе хотя бы небольшую частицу благородного порыва к движению, завоеваниям и индивидуальному росту — наедине с собою переживали мучительные, безнадежные мгновения".

На странице 247-й мы читаем: „В такой работе, конечно, немыслимы никакие случайности, без которых не всегда радостна сцена и уже, конечно, трудны свободные, индивидуальные проявления отдельной художественной воли, подобные той, что я знал у Орленева".

Секрет раскрыт... Вот чего недоставало зараженному уже Орленевскими гением и беспутством молодому, начинающему актеру. Актерская учеба, систематическая дисциплинированная работа подавляли то, что Мгеброву-индивидуалисту дороже всего — „свободу отдельной художественной воли"... Актер-премьер, актер-герой, не подчиняющийся никаким меркам, не входящий ни в какие рамки сценического творчества, возвышающийся не только над зрителями, но и над товарищами-исполнителями на высоту, недосягаемую для других — вот что грезилось, вот что нужно было молодому почитателю и последователю Орленева... Таких индивидуалистических экспериментов Художественный театр не позволял своим членам — и Мгебров оставил его стены.

Кто знает, может быть Художественный театр своей крепкой выучкой дал бы таланту и актерской психике А. А. Мгеброва более устойчивости, последовательности и содержательности, и артистический путь автора воспоминаний не привел бы его тогда через этапы: Комиссаржевская — Мейерхольд — Театр Пролеткульта — Героический театр в тоже, несомненно, узкие рамки „Мастерской по изучению Шекспира и Островского".

Непосредственного отношения к книге А. А. Мгеброва последние строки, конечно, не имеют, но подобный результативный вывод как-то напрашивается сам собой.

Приступая к третьей части воспоминаний Мгеброва — о В. Ф. Комиссаржевской — прежде всего надо отметить весьма странное, даже несколько курьезное обстоятельство. Автор воспоминаний, — всегда очень многословный, а здесь — многословный в особенности, — на протяжении двухсот страниц с лишком, более всего говорит... о себе, и менее всего... о Комиссаржевской. Крупнейшая часть воспоминаний заполнена каким-то полу-бредовым дневником безумно влюбленного юноши, восторженно-романтического, мечтательного поклонника-пажа, следующего за шлейфом прекрасной, капризной королевы... Стихи Надсоновской „Королевы“ даже цитируются в одном месте А. А. Мгебровым, и вполне правильно: это, так сказать, лейт-мотив всей 200-страничной лирики, посвященной В. Ф. Комиссаржевской.

Актеры, по большей части, очень плохие и неумелые литераторы. И на примере А. А. Мгеброва это видно с полнейшей непререкаемостью. Хочется уловить подлинный облик безусловно крупной и интересной артистки в этом море интимных признаний и томлений автора — и схватываешь лишь изредка некоторые отрывочные черточки, смазанные, расплывшиеся блики... Пафосная, немного болезненная шумиха звонких фраз, слащавость и сантименты, более — ничего!

Для современного читателя — этого мало. Современный читатель, прежде всего, дорожит временем, и если ему дают материал, определенно касающийся истории театра, то он ищет в нем фактического содержания, а не слабых беллетристических потуг, сдобренных субъективным копанием в мечтательных чувствованиях. Таких, желательных нам, фактических наблюдений и реальных впе-

чатлений у автора воспоминаний должен был накопиться немалый запас. Он довольно долго (долго для А. А. Мгеброва) работал в театре Комиссаржевской; он совершил с нею длительные поездки по Сибири, Манчжурии, по Кавказу, по Средней Азии. Он был, по собственному рассказу, одним из самых близких к артистке спутников-актеров: принадлежал к трем рыцарям-дежурным, несшим непрестанный караул при своей повелительнице-директриссе и одинаково пылавшим страстным поклонением перед ней...

Не высокого тона театральной литературщины в „воспоминаниях" о Комиссаржевской—целые надоедливые залежи. Но попробуем отобрать на протяжении этих двухсот с лишним страниц все ценное, все фактическое, что могло бы реально воссоздать для читателя облик В. Ф. Комиссаржевской как артистки, так и общественной деятельницы. Последнее, в силу всем понятных теперь причин, должно нас интересовать не менее первого, т.е. Комиссаржевской-актрисы.

Прежде всего нас поразит бессистемность творческих заданий и устремлений В. Ф. Комиссаржевской, ярко обрисованная даже восторженно-покорным пером А. А. Мгеброва. Комиссаржевская металась, буквально металась, от Гётевской Маргариты к сказочной Мелиссанде, от пастушка Филинта к елейно-небесной сестре Беатрисе, к „Чайке", к изощренной уайльдовской Саломее. Вперемежку шли, в провинции, Нора, Ларисса, Роза, Дикарка, Магда... В конце своей деятельности она играла геббелевскую Юдифь, роль чисто трагического плана... Наличность творческих исканий — безусловна, но все это — в плоскости чисто интеллигентской идеологии... А. А. Мгебров, среди своих мечтательных гимнов артистке обмолвился весьма ценным и существенным для нас суждением: „Комиссаржевская была несомненно целая эпоха в жизни

творческой русской мысли большинства интеллигенции тех дней и годов"... „Она была духовною любовницей всех сколько-нибудь утонченно чувствующих и мыслящих людей своего времени", — вычурно, по своему обыкновению, дополняет ее характеристику Мгебров.

Этим все сказано... Как всегда, автор воспоминаний достигает обратного тому, чего хотел достичь... И Комиссаржевская-артистка уходит в далекое прошлое, отделяется от нашей современности резкой гранью. Она отжила для нас, она — целиком принадлежит истории старого театра.

Как человек, Комиссаржевская — нелюдимка, отшельница, запирающаяся на замок от жизни, слишком грубой для ее утонченной артистической психики. Отношение ее к общественности до некоторой степени характеризуется рассказом Мгеброва о хабаровском скандале из-за того, что Комиссаржевская отказала нескольким общественным организациям в бесплатном спектакле в их пользу. Автор воспоминаний, конечно, всячески извиняет свою любимицу, но все же некоторый антиобщественный оттенок этой истории ему стереть не удается.

Насколько было возможно, этими строками извлечено почти все насущно ценное и интересное для современности из воспоминаний А. А. Мгеброва. При досадной субъективности автора, при его навязчивой тяге к индивидуалистичности в искусстве и в жизни, и это немногое дается с большим трудом. Но сама по себе театральная эпоха, обслуживаемая разбираемой книгой, так богата и ярка, что прочесть воспоминания Мгеброва все же будет небесполезно современному читателю, конечно, при том подходе к ним, которым мы оперировали в этой статье.

Книга А. А. Мгеброва, даже принимая во внимание все ее крупные недостатки — невыдержанность изложения, излишнюю аффектированность и невысокий уровень

чисто литературной ценности, — все-же далеко не лишняя в нашей современной мемуарной сокровищнице.

Автор назвал свою книгу довольно претенциозно — „Жизнь в театре“. Не следует понимать и это название в слишком обязующем, слишком распространительном смысле... Эта жизнь — прошлая жизнь старого, интеллигентского театра. Поскольку галлерея исторических портретов деятелей этого прошлого театра нужна и интересна, постольку значимы для нас и расплывчатые негативы А. А. Мгеброва. Добавить к интересному прошлому несколько характерных черточек — никогда не мешает. На что-нибудь большее воспоминания А. А. Мгеброва не могут рассчитывать.

*Гайк Адонц.*

# А. А. МГЕБРОВ И ЕГО „ЖИЗНЬ В ТЕАТРЕ"

## I

Записки А. А. Мгеброва — одна из наиболее острых и увлекательных, но вместе с тем и до крайности дискуссионных театральных книг. Отвергнуть ее легче легкого, но не значило ли бы это не увидеть за деревьями леса и, не съумев преодолеть чуждого нам мировоззрения автора, за внешним и второстепенным не разглядеть той обширной панорамы, которая вырисовывается сквозь страницы предлагаемой книги?

Записки А. А. Мгеброва, охватывающие интереснейший период жизни русского театра (1906 — 1926), не имеют узко-театрального значения. Это не столько театральный, сколько человеческий документ и именно так его должно рассматривать. Индивидуальность автора, плохо отвечающая требованиям, предъявляемым к мемуаристу-документатору, никак не позволяет считать его книгу мемуарным документом в подлинном ответственном смысле слова. Дискуссионность слишком остра, слишком очевидна: автор повествует о людях живых и о событиях совсем недавних, излагает свои впечатления до крайности субъективно (причем именно этот субъективизм для нас и ценен, ибо через него ощущаются среда и эпоха), ведет рассказ в темпах взволнованных и возбужденных, с настоящей убежденностью принимая подчас видимость за реальность и не всегда точно считаясь с фактической документальностью. Все это, будучи неотъемлемо от индивидуальности автора, отлично укладывается в его ма-

нере воспринимать мир и в его специфической приподнятой и преувеличенной речи, но, будучи вырвано из контекста и рассмотрено в отдельности, может сослужить автору достаточно плохую услугу.

Итак, нам необходимо договориться сразу и сполна, условившись не рассматривать предлагаемую книгу как театральный памятник, как мемуарный документ: и без того она имеет достаточно достоинств!.. Перед нами — автобиография актера, в которой воспоминания театрального порядка перемежаются обильными беллетристическими высказываниями общебытового и психологического плана. Книга эта занимает, можно сказать, промежуточное положение между „литературой факта" и мемуарами в настоящем смысле слова, оставаясь прежде всего удивительным человеческим документом.

## II

Вопреки обычаям мемуаристов, А. А. Мгебров с первых же строк окунает читателя в самый водоворот событий, начиная свой страстный рассказ с вполне зрелых, вполне определившихся дней. Записки так-же обрываются, как начались — с пол-дороги, с полустанка, за которым бегут иные станции и несутся другие бури, о чем повествуется во второй части воспоминаний (Старинный театр — Мейерхольд — Послереволюционное десятилетие). Таким образом, будучи вполне законченной в себе, эта книга не дает отчетливого представления о жизненном и сценическом пути автора в целом. Ей необходимо предпослать некий общий план, без которого иные дали и бездны могут не уложиться в связную перспективу.

Александр Авельевич Мгебров родился и вырос в военной среде. Его отец, знаток вопросов военных

сообщений, ко времени первой революции в чине генерала занимал руководящее положение в Военно-Техническом управлении. Его мать внесла в семью артистическую кровь. Дочь профессиональной актрисы, она окончила Парижскую консерваторию, сочиняла, музицировала, пела, дебютировала в Мариинском театре, но по настоянию мужа отказалась от профессиональной артистической деятельности.

Окончив III Московский кадетский корпус, где, вдали от родных, он пробыл около восьми лет (1895 — 1902), А. А. Мгебров поступил в Михайловское Артиллерийское училище в Петербурге (1902 — 1904). Среди высших военно-учебных заведений империи это училище слыло либеральным: здесь стягивались разнообразнейшие слои разночинной интеллигенции и отстаивалась сравнительно более передовая военная среда, интеллектуальный кругозор которой был выше обычных интересов гвардии или армейщины.

Под воздействием политических настроений, предшествовавших первой революции и проникавших даже сквозь стены училища, юнкер Мгебров сблизился с революционно-настроенной студенческой молодежью по преимуществу эс-эровских группировок. Здесь возникли первые смутные конфликты, о которых А. А. Мгебров с большой прямотой говорит в своих политических воспоминаниях [1]. „Просто и глубоко верили эти люди в грядущее, — пишет

[1] Политические воспоминания А. А. Мгеброва „Записки артиллерийского офицера“, повествующие об его участии в отголосках событий 1905 года на Кавказе и о последующем политическом процессе, находятся в портфеле издательства „Каторга и ссылка“. Поскольку в предлагаемой книге, посвященной жизни в театре, автор совершенно умалчивает об этой полосе своей жизни, позволяем себе заимствовать из рукописи „Записок“ отдельные биографические данные.

адесь А. А. Мгебров по адресу встреченной им революционной молодежи.— Противоречие их убеждений с моими религиозными верованиями, исповедуемый ими террор и ненависть к монархии — все это наполняло мою душу невольным страхом, в то-же время смущая ее противоречиями. Истина ускользала от меня. Иной раз эти люди казались мне наивными мечтателями, не имеющими понятия о действительности, иной раз я благоговел перед ними. Но мир, которым я был окружен, властно давил мое сознание. Мне казалось, что я знал действительную силу, которой полна была русская армия в лице ее масс, стоящих горой за веру, царя и отечество. Что думают юноши и девушки в маленьких мансардах? Уничтожить все это? Безумие... Но так говорило мое сознание. Душа же тянулась только к ним, к этим людям. Чувства больше владели мною, чем мысли. Силою чувства и питались главным образом мои симпатии к этим людям, исходившие, к сожалению, из чисто идеалистических устремлений к ним за борьбу их во имя бедных и угнетенных".

Это признание с достаточной ясностью определяет истоки морального кризиса, перенесенного в дальнейшем, того знакомого раскола, которого не могло избежать передовое поколение интеллигенции, чувствовавшее надвигавшиеся катастрофы и не умевшее найти „исхода из вьюг".

„Мы стали верить, — продолжает в своих политических воспоминаниях А. А. Мгебров, — что сможем многое сделать. Серая солдатская масса — да ведь это целый мир, и разве не от нас (т. е. офицерства. *Е. К.*) зависит близко подойти к ней и воспитать ее. Народ должен быть культурным. Мы соприкоснемся с ним через солдатскую массу. Таковы те тенденции, которыми некоторые из нас постепенно проникались". С таким символом веры подпоручик Мгебров перешагнул из училища в жизнь.

Он получил назначение в Зегрж, мелкую крепость близ Варшавы, типичнейший „маленький гарнизон" с отвратительным спертым бытом, офицерским собранием, водкой, анекдотами и полковыми дамами. А. А. Мгебров прибыл сюда осенью 1904 года, в последние предгрозовые дни, и с энтузиазмом принялся осуществлять те намерения, с которыми вышел из училища.

Январские события застали А. А. Мгеброва в Петербурге и увлекли его кипучую натуру до конца, болезненно обострив внутренние противоречия. Громадный эмоциональный подъем идеалистического плана, столь характерный для индивидуальности А. А. Мгеброва, увлек его на улицы и, больше того, поднял его, подпоручика артиллерии, на одну из баррикад на Васильевском Острове. Политические воспоминания Александра Авельевича носят живые доказательства того жестокого кризиса, который он перенес в те дни. Потрясения оказались настолько серьезны, что по возвращении в Зегрж он заболел нервным недугом, был переведен в Петербург, прикомандирован к Воздухоплавательной школе и уволен в отпуск для лечения.

Отпуск был проведен в Швеции и Норвегии, откуда А. А. Мгебров вернулся осенью 1905 года и поехал долечиваться на Кавказ. В Тифлисе он встретился с знакомыми из кружков эс-эровской молодежи и под их влиянием выступал на нелегальных солдатских собраниях в „старом городе". А. А. Мгебров отличный оратор; он умеет держать массу в напряжении, воздействуя пафосом речи, эмоциональным подъемом, нервной силой, и, что самое важное, умеет внушать массе доверие, умеет быстро сделаться „своим"; успех Героического театра, созданного им в Петрограде после Октябрьской революции, был немало обязан тем призывам и воззваниям, с которыми

А. А. Мгебров адресовался со сцены, умея увлекать именно массового зрителя.

Пребывание в Тифлисе стало небезопасным и А. А. Мгебров переехал в Батум, где, сблизившись с эс-эровскими кругами, попрежнему выступал перед солдатской массой, и во время ноябрьских событий, явившихся данью Батума движению 1905 года, вывел из казармы минную роту для защиты рабочих от неистовств казаков, „усмирявших беспорядки".

Этот отчаянный поступок энтузиаста-романтика явился началом долгого политического процесса: при попытке выехать в Севастополь А. А. Мгебров был арестован, препровожден в Тифлис на гауптвахту и затем переведен в буйное отделение Тифлисского военного госпиталя. Трудно утверждать уверенно, каковы именно были ближайшие причины подобной меры — было ли это следствием тупости жандармов, в логику которых совершенный поступок никак не умещался, или же проявлением тонкой жестокости, или, наконец, известным условным приемом, который смог бы смягчить участь обвиняемого.

Так или иначе, А. А. Мгебров провел в общих палатах буйного отделения около месяца, пока его отец не добился прекращения дела и выдачи сына на поруки. А. А. Мгебров был тотчас отчислен от военной службы, но не слишком веря в прочность освобождения, немедленно выехал за границу.

Он приехал в Норвегию весной 1906 года, поселился в Христиании и поступил, было, вольнослушателем в университет, когда неожиданная встреча с П. Н. Орленевым, возвращавшимся в Россию из гастрольной поездки по Америке, решительно изменила русло его жизни. Здесь берет начало артистический путь и отсюда собственно, начинается „жизнь в театре".

## III

Артистический путь А. А. Мгеброва неожидан, запутан, сумбурен; это достаточно извилистый скитальческий „окольный путь“.

Интерес к сцене, унаследованный по материнской линии, был разбужен с юных лет, и еще будучи кадетом и юнкером, А. А. Мгебров, как полагается, выступал в разных школьных спектаклях и под руководством профессионалов работал урывками над постановкой голоса и дикцией; особенности его артистической индивидуальности — „голос“ и „нерв“ — могли наметиться в молодые годы. Встреча с Орленевым стала решающей: Орленев не только увлек А. А. Мгеброва в театр, но повлиял и на формирование его этических, эстетических и философских воззрений, которые в конечном счете определяют общий дух творчества. Индивидуальность П. Н. Орленева и особенности его мировосприятия как нельзя лучше совпадали с индивидуальностью и мировосприятием А. А. Мгеброва, и для него Орленев навсегда стал учителем сцены и учителем жизни.

Как пишет А. А. Мгебров в своих политических воспоминаниях, первоначально Орленев увлек „главным образом надеждой создать в России Крестьянский театр, о котором он страстно мечтал и который почему-то называл третьим царством“. Мысль показалась заманчивой, так как „она давала возможность соприкоснуться с самой гущей масс“ (другой вариант прежнего символа веры), и в труппе Орленева, как утверждает А. А. Мгебров, можно было „благополучно перескочить через границу без опасения возможного ареста“.

Итак, А. А. Мгебров вступил в Орленевскую труппу и получил сценическое крещение во время ее гастрольных скитаний по Норвегии, Финляндии и Прибалтике

(осень и зима 1906 г.). Это была страшная школа — страшная и в плане жизненном, и в плане артистическом; ее величайшая хаотичность, величайшая дезорганизованность, непрерывная расточительная экзальтация, ее бесшабашная гостинично-ресторанная романтика — все это было слишком непосильным искусом для всякого молодого дарования, особенно же для А. А. Мгеброва, индивидуальность которого и без того тяготела к личности Орленева и мешала ему — как мешает и сейчас — критически отнестись к облику учителя. И все же, несмотря на всю любовь к Орленеву, А. А. Мгебров недолго выдержал это опустошающее испытание, в какой-то день покинул Орленевскую труппу и уехал в Петербург.

Увлеченный идеями Орленева о крестьянском театре и решив ради этой цели пройти профессиональную выучку, А. А. Мгебров поступил в Петербурге на курсы Рапгофа (январь 1907 г.), к весне был переведен в третий класс, но курсов не кончил и в деревню не поехал, а поступил в Московский Художественный театр, мысль о котором возникла довольно внезапно и, как всегда, сразу же объяла до конца.

И вот с осени 1907 года А. А. Мгебров в труппе Художественного театра. Кажется трудно найти контраст более разительный и резкий: отравленный Орленевым и под его крылом вкусивший призрачные дали сценических огней, молодой актер попадает к Станиславскому, все устремления которого как раз направлены на борьбу с пережитками той системы старого театра, сильнейшим выразителем которой оставался, пожалуй, именно Орленев!.. Художественный театр довольно скоро выдвинул А. А. Мгеброва, поручая ему эпизодические роли уже на второй или третий месяц, но настоящая дисциплина театрального организма, и без того не слишком симпатичная А. А. Мгеброву, после орленевских „далей“ по-

казалась тесной, узкой, душной, скучной: одолевали виденья, овладевало беспокойство, „стремленье к перемене мест", тянули просторы, какие-то „настоящие бури и страданья" — и он ушел из Художественного театра так же неожиданно, как вошел в него.

После Художественного театра — театр Комиссаржевской, экспериментальный театр передовой либерально-буржуазной интеллигенции. Здесь А. А. Мгебров удержался сравнительно долго — без малого два года (1908—1910): его актерская работа, по собственному признанию, была „жертвенным служением" личности Комиссаржевской и протекала преимущественно в условиях гастрольных поездок, которые столь любы его темпераменту.

Работа с Евреиновым и Комиссаржевским, крупнейшими режиссерами-новаторами того времени, выступления в пьесах новой драматургии, наконец соприкосновение с близкими Комиссаржевской молодыми литературно-художественными группировками — все это сразу выдвинуло А. А. Мгеброва и перебросило его на крайние позиции, обеспечив ему положение актера нового театра и сделав его соучастником ряда наиболее значительных явлений передового предреволюционного театра.

От Комиссаржевской А. А. Мгебров ушел так же, как уходил от Орленева и Станиславского, только причины ухода были более сложны и трагичны. Уйдя от Комиссаржевской, А. А. Мгебров снова подпал под воздействие Орленева, доверившего ему руководство самодеятельным крестьянским театром в одном из подмосковных сел (зима и весна 1910 года). Это был новый контраст, но и он уложился в той кривой, которую вообще являет сценический путь А. А. Мгеброва.

Тем временем старое дело всплыло наружу и заявило о себе: А. А. Мгебров был вытребован в Петербург, арестован и помещен в Дом предварительного заключе-

ния по обвинению в организации вооруженного восстания в Батуме. Выпущенный под залог, артист был приглашен Евреиновым в возродившийся „Старинный театр", где с отменным блеском сыграл роль Патрика в „Чистилище св. Патрика" Кальдерона (декабрь 1911 г.), роль, закрепившую его сценическое имя, когда налетел новый шквал: по определению Петербургского Окрсуда А. А. Мгебров был вновь арестован и препровожден „на испытание" в буйное отделение больницы Николая чудотворца „для решения вопроса был ли он душевно болен в 1905 году", как гласило судебное постановление. Процесс отнял время и энергию ближайших лет: в июле 1913 года постановлением Тифлисской судебной палаты А. А. Мгебров был приговорен к ссылке на вечное поселение и после отчаянных хлопот отца помилован в виду давности преступления.

Артистическая работа переместилась к этому времени в иные дали: А. А. Мгебров сблизился с Мейерхольдом и, уверовав до конца, поклонился тому, что, в сущности, как последователь Орленева, должен был бы сжигать. В предвоенные годы он стал верным учеником и можно сказать „седьмым спутником" Мейерхольда: он горел в Студии на Бородинской, этой экспериментальной Мейерхольдовской лаборатории, работал в Териокском „Театре товарищества актеров, писателей, художников и музыкантов" (лето 1912 г.), подпольном театре тогдашнего левого фронта, принимал ближайшее участие в памятных Мейерхольдовских постановках „Балаганчика" и „Незнакомки" Блока в Тенишевском училище (весна 1914 г.), деятельно строил „Наш театр", организованный в рабочем районе группой молодежи, отколовшейся от Передвижного театра Гайдебурова, уходил и возвращался, возвращался и уходил, утопая вечерами в винных парах и клубах дыма „Бродячей собаки".

Февральские события тотчас втянули в свой водоворот: А. А. Мгебров с головой окунулся в лихорадочную деятельность возникших профессиональных артистических организаций либерально-буржуазных группировок, устраивал какие-то агитационные артистические шествия, ораторствовал на популярных в ту пору концертах-митингах, пропагандировал на спектаклях „Заем свободы“, то там то здесь мелькая со взором горящим и блуждающим.

Октябрьская революция ввергла в новые пучины, раскрыла совершенно неожиданные перспективы и на время подняла на гребень волны. Этот период был наиболее пестрым, кипучим и пожалуй даже плодотворным, хотя волна в последнем счете не вынесла на берег.

Началось с того, что весной 1918 года А. А. Мгебров организовал при Балтийском заводе рабочий театр. Разумеется это не была самодеятельная театральная ячейка в нашем теперешнем понимании, но некоторый стык с рабочей общественностью мог быть достигнут и А. А. Мгеброву удалось закрепиться на позициях рождавшегося рабочего театра, про который в ту пору, и предвидеть нельзя было, что он примет позднейшее замечательные высоко-принципиальные идейные и методические очертания. Из Балтийского завода А. А. Мгебров перешагнул в молодой Пролеткульт и организовал здесь театр, громко названный „Художественной ареной Петропролеткульта“ — полупрофессиональный, полулюбительский, полурабочий театр, исполнявший инсценировки Уитмена и Верхарна и к первой годовщине Октября поставивший „Взятие Бастилии“ Ромена Роллана, один из наших первых революционных спектаклей.

В недрах Пролеткульта и зародился „Рабочий Революционно-Героический театр“, руководителем которого стал А. А. Мгебров. Это был „театр порыва и вдохно-

венья", как в достаточно насмешливом контексте писал о нем Виктор Шкловский. Его вдохновителю казалось, что революционный театр может быть создан одним лишь „гореньем" и экстазом той полурабочей молодежи, которую он сгруппировал, вне забот о форме, методике, организации. Пресловутая „Легенда о коммунаре", игранная в 1919—20 году — о какая революционная Вампука!.. — эта „Легенда о коммунаре" захватывала неискушенного зрителя своей прямолинейной приподнятостью и наивной театральностью... За Героический театр А. А. Мгебров бился рьяно, восстановив против себя театральный мир. Ему прежде всего не поверили, хотя шаг этот вытекал из всего прошлого, будучи вызван отнюдь не революционными, а самыми что ни на есть идеалистическими воззрениями (сейчас совершенно очевидно), что рабочий театр и Пролеткульт были для автора этой книги тем самым „третьим царством", о котором грезилось с Орленевым!..). Между тем, молодежь пошаливала, ее руководитель бряцал воспаленными призывами, адресуемыми со сцены, — и актерство начало мстить злословием, упорным и густым. Наконец, когда дело, казалось, налаживалось и театр отвоевал постоянное помещение („Гранд-Палас" на Итальянской), произошла размолвка и А. А. Мгебров вышел из театра, который вскоре же распался.

На пути снова встал Мейерхольд. А. А. Мгебров стал ближайшим соратником Мейерхольда в ту памятную пору, когда последний, осенью 1920 года вернувшись в Москву, провозгласил лозунг „театрального октября". А. А. Мгебров был назначен заместителем Мейерхольда по должности заведующего театральным отделом Наркомпроса, вошел в труппу „Театра РСФСР Первого" наряду с Ильинским, Закушняком, Зайчиковым, играл в памятных „Зорях" („пророк") и в сезон 1920—21 года сде-

лался в Московском театральном мире одной из заметных фигур.

Переход на нэп разрушил намечавшиеся Мейерхольдом планы театрального строительства и в жизни А. А. Мгеброва прибавился новый зигзаг: он вступил в Александринский театр, Александринский театр Евтихия Карпова, консервативнейший из консервативных театров того времени. Связь не могла быть прочной и оборвалась скоро, несмотря на ряд удачных выступлений (напр. исполнение роли Федора Иоанновича в одноименной пьесе Толстого). А. А. Мгебров перешел в Театр новой драмы, экспериментальный театр, погибший под первыми ударами нэпа, затем снова в Пролеткульт, затем снова в Александринский театр, уходя и возвращаясь, возвращаясь и вновь уходя...

Тем временем под театральное строительство были подведены прочные идейные, формальные и методические основы, наш театр постепенно вступал в полосу реконструкции и А. А. Мгебров, отошедший от планомерной жизни налаженного театрального организма, очутился в стороне от этого движения, все более и более отодвигаясь вправо и в своем одиночестве все более отдаваясь во власть тех чувствований, которые пробудил в нем Орленев.

Сегодняшний день застает его в Ленинграде в „Мастерской по изучению Островского и Шекспира“, узкой кружковой полулюбительской полуорганизации, спектакли которой в рабочих клубах одно время встречала самую суровую критику в прессе, настолько они формально несовершенны и идеологически чужды нам (Островский идет здесь „по старинке“, в худших традициях старого театра). Вера в „нутро“ актера и ставка на чистую эмоциональность, независимо от того, на что она обращена, и вне учета изменившейся социальной обстановки отбросили Александра Авельевича далеко назад, и притом, как

видно, очень прочно: получив этой весной (1929 г.) от В. Э. Мейерхольда предложение войти в одну из ближайших постановок Гостим'а, Александр Авельевич поднялся было в Москву, но в Москве просидел больше у Орленева чем в театре Мейерхольда и от Мейерхольдовского предложения отказался решительно и наотрез.

Таковы пути и перепутья. Не представляя самоцельной художественной величины (своей книгой автор меньше всего стремится заказать себе почетное место в истории театра), А. А. Мгебров является типичным и можно сказать интереснейшим представителем предреволюционной актерской интеллигенции. Его путь прошел почти сквозь все театральные течения последнего двадцатилетия — от Орленева до Станиславского, от Комиссаржевской до „Легенды о коммунаре", от Евреинова до Мейерхольда — при чем чаще всего А. А. Мгебров задерживался в театрах предреволюционной либерально-буржуазной интеллигенции. Темперамент энтузиаста, какая-то чисто физиологическая способность увлекаться и загораться до конца, уменье проницательно видеть людей и договаривать за них недосказанное ими — все это позволяет А. А. Мгеброву наметить, хотя и взятую в несколько странных ракурсах, но несомненно широкую и живую картину „прошедшего житья". Он прожил несколько жизней и о каждой из них рассказывает просто, очень откровенно, со свойственными его индивидуальности преувеличениями — и вот оправдание и смысл этих записок, которым не может повредить ни чуждое нам освещение, ни некоторые вольности, ни шероховатости авторской речи: он остается сыном своего класса и своей эпохи, прирожденным представителем индивидуалистического дореволюционного интеллигентского мечтательства, дон-кихотствующим энтузиастом, типичным запоздавшим романтиком конца века, зажжен-

ным беспочвенным, можно сказать беспредметным гореньем чисто идеалистического плана.

Таким он был и, не прикрашиваясь, таким глядит он на нас со страниц своей удивительной книги.

## IV

С точки зрения истории актерского творчества и мировоззрения и особенно с точки зрения истории актерского быта в этой книге наибольший интерес несомненно представляет собой глава, посвященная Орленеву.

Об этом значительнейшем и крупнейшем представителе старого актерства и старого — до-мхатовского — театра мы знаем очень мало. За вычетом импрессионистического критического этюда А. Р. Кугеля никакой литературы об Орленеве не существует, ибо нельзя же принимать всерьез рассеянный по периодическим изданиям ворох провинциального рецензентского восхваленья. Орленеву, своему учителю сцены и учителю жизни, А. А. Мгебров воздвигает в первой главе этой книги пусть не в меру панегирический, но несомненно многозначительный памятник.

Орленев рассматривается здесь совершенно обособленно, вне какой-либо связи с общественной средой, культурой и бытом и подобная установка требует решительного корректива: необходимо вкратце еще раз определить место Орленева, тем более, что автор призывает к переоценке установившихся представлений.

В историю русского театра Орленев вошел как создатель и лучший выразитель амплуа драматического неврастеника, возникшего на рубеже прошлого и нынешнего столетия и явившегося крайне показательным проявлением, крайне типичным отпрыском мелко-буржуазной стихии театра. На этой, и именно на этой, роли Орле-

нева сходятся, как крупнейший критик предреволюционного театра (А. Р. Кугель), так и исследователь-искусствовед (В. Н. Всеволодский-Гернгросс). Эта оценка является окончательной и пересмотру не подлежит, как бы ни хлопотал об этом автор, впадающий в крайние преувеличения при оценке своего учителя. Но несмотря на эти крайности, которые само собою отпадают, А. А. Мгебров дополняет обычный портрет Орленева такими красками, такими линиями и деталями, которые оживляют изображение, придают ему третье измеренье и с небольшими поправками могут быть приняты нами целиком, как многое объясняющие в творческом и бытовом облике и самого Орленева, и значительной части старого актерства, в частности же прошлого поколенья наших трагиков.

В очерченном А. А. Мгебровым облике Орленева сплелись воедино все смертные грехи старого театра, старой кочевой актерской братии. Самая встреча Орленева с Мгебровым кажется типичной, а понять ее без искомого ключа невозможно, ибо сам собой напрашивается вопрос, как мог Орленев взять себе партнером для роли Мити Карамазова случайного, встречного студента, почти-что разжалованного офицера, в жизни не ступавшего по профессиональным подмосткам? В том-то и дело, что поступок этот крайне характерен для Орленева и вытекает из всего его художественного мировоззрения. Спектакль как единое осознанное художественное целое для Орленева никогда не существовал; Орленев всю жизнь утверждал себя как крайний индивидуалист, как гастролер с „единственной" и „неповторимой" душой, для которого нет ни коллектива, ни ансамбля, ни партнера. Последний крупный „актер нутра", он отрицал значение мастерства и необходимость профессиональной школы (хотя в отдельных ролях именно

он проявлял громадное актерское мастерство). Наивные романтические представления о некоей мессианской роли актера побуждали его вербовать своих сценических товарищей среди „униженных и оскорбленных“, потерянных в жизни людей, которых, как ему казалось, он призван возрождать для иного возвышенного бытия, и автор этих воспоминаний восторгается тому, что в труппе Орленева „был самый разнообразный люд“ — и какая-то несчастная цирковая наездница, и какой-то страдающий великан, и какой-то тоскующий священник, словом, „кто — для него, было неважно, лишь бы всякий горел, как горел он сам“. Какой уж тут ансамбль с каким-то там мастерством, раз речь идет об актере, актере с большой буквы — ловце душ и сердец... Так у Островского трагик ищет такой актрисы, которая бросилась бы в омут головой от любви да чтоб он сам видел, а то не поверит; вытащит же из омута — тогда только и поверит: вот это актриса; „душа мне, братец, нужна“, как выражается Несчастливцев. С обликом Несчастливцева здесь вообще возникает чрезвычайно много ассоциаций...

Сугубый индивидуализм вместо утверждения личности актера в театральном коллективе, гастрольная система вместо планомерной работы в налаженном театральном организме, оглушительная наркотика и запойное опьянение („черный и мучительный запой“, как пишет А. А. Мгебров — нечто неотъемлемое от орленевских методов творчества), мучительное психологическое вживание в роль и в образ, мучительное вживание, приводящее к „пароксизмам страданий“, отношение к творчеству как к сверхсознательному акту, а к исскуству как к божественному дару — таковы основы творческого символа веры Орленева, которые с замечательной цельностью возникают из очерченного А. А. Мгебровым портрета и интересны тем, что они типичны для громадного периода русской

актерской культуры, в нашей драматургии пока-что нашедшего своего глашатая в облике Геннадия Несчастливцева. Ставка на „нутро актера“ и на „горенье“ партнера — вот первейшая сценическая формула...

В Норвегии, куда А. А. Мгебров попадает после больших потрясений, он проникается пантеистическими чувствованиями, которые в дальнейшем уже не покидают его и находят чрезвычайно острое выражение в многочисленных романтических описаниях природы. К этим страницам невозможно подходить с меркой географической, этнографической, а иногда и бытовой: такого подхода эти строки не выдерживают, будучи типичнейшими романтическими описаниями природы, этакими „les indes galantes“, вскормленными и мечтательными наклонностями автора, и — что существеннее — находясь в связи с мировоззрением и системой творчества Орленева. Одним из наиболее ярких примеров этого может служить хотя бы описание странствования по фиорду в которое А. А. Мгебров пускается после встречи с Орленевым и под его влиянием, осуществляя так иллюзорную мессианскую роль актера, ловца человеческих душ. Вне понимания облика Орленева и автора этой книги подобный эпизод может показаться в некоторой мере фальшивым, но в том-то и дело, что он пронизан громадной искренностью и вытекает из веры в мессианскую роль актера и романтичнейшего пантеизма. Почти так же Несчастливцев, так умно наряженный Мейерхольдом в широкополую шляпу и романтичнейший плащ, почти так же Несчастливцев спасает Аксюшу в „Лесе“; все это—условности, но условности, глубоко правдивые для их носителей, правдивые в их глазах. В тесном соседстве стоят хотя бы вскользь отмечаемые автором орленевские репетиции ибсеновского „Бранда“... в норвежских горах, репетиции, на которые вряд ли отва-

жился бы актер, рационалистически относящийся к своему творчеству и не преувеличивающий значения столь прямолинейно и наивно понимаемой интуиции.

Мистика актерского творчества и мессианская роль актера — эти магистрали орленевского мировоззрения — находят поразительно последовательное завершение в грезах его о так. наз. „третьем царстве“, о которых передает нам автор этих записок.

Это „третье царство“ — подлинная находка, и если мы могли быть более уверенными в точности передаваемых А. А. Мгебровым впечатлений („впрочем может быть он не так говорил все это, но по крайней мере так понимал я его“,—оговаривается автор после передачи очень ответственного рассказа Орленева) — то можно смело утверждать, что „третье царство“, как понятие и выражение, могло бы перейти в историю нашего театра: оно пришлось бы к месту для большого периода истории нашей сцены и истории нашего актерства.

„Третье царство“ — символ веры, стимул творчества, жизненная программа, это идеалистическая мечта о театре — этическом, моральном и политическом воспитателе, бредовая идея о некоем искомом „мировом театре, который растворил бы в своей любви народы“, как выражается автор этих записок, для достижения которого „актеру не нужно поучать“, а нужно „только любить, заставлять трепетать человеческие души и сердца“. И „обходя моря и земли — глаголом жги сердца людей“, пишет поэт; „ударить по сердцам с неведомою силой“, мечтает актер, потомственный представитель и «гения и беспутства...

Одной из основных форм выявления „третьего царства“ для Орленева является мечта о народном, в частности крестьянском театре. Это своеобразное актерское „хождение в народ“, это „мистическое народничество“,

если можно так выразиться, в полном смысле слова венчает здание. Небольшая, но многозначительная деятельность Орленева в области крестьянского театра, его выступления с крестьянами и для крестьян приобретают теперь совершенно новые цвет и вкус.

В разговоре с автором этой книги П. Н. Орленев как-то завещал ему „невидимое кольцо“, которое он носит по наследству от Иванова-Козельского, крупного провинциального актера своего времени. Генеалогия кажется указанной здесь совершенно правильно, и не только в том смысле, что по характеру своего дарования Орленев был прямым продолжателем Иванова-Козельского, но и в смысле идейного и бытового родства. Через Иванова-Козельского Орленев роднится с старшим поколением наших трагиков. С точки зрения чисто формальной Орленева, разумеется, невозможно считать трагиком; это был драматический неврастеник, самый тон которого был снижен и несколько вульгаризован (трагические традиции, можно сказать, оборвались со смертью Мамонта Дальского), репертуар которого переместился в иные области (Достоевский, Ибсен); но всей сущностью своего мировоззрения, всей сущностью своего бытия и быта Орленев, как кажется, полностью примыкает к старшему поколению наших трагиков, „артистов-горемык“, „безумных друзей Шекспира“. Это последний из великих театральных бродяг прошлого века, исколесивших все дебри и глуши — от Керчи до Вологды и от Вологды до Керчи — со своим индивидуальным „нутряным“ мастерством, и в известном условном смысле это „последний трагик“ старого театра, портрет которого, пусть чудовищно искаженный в отдельных линиях (сравнение с Мочаловым?!), с замечательной полнотой возникает из этих записок.

## V

Вторая часть, посвященная Московскому Художественному театру, носит промежуточный, эпизодический характер: в стенах МХАТ'а А. А. Мгебров пробыл недолго, скользнув по его поверхности, хотя он и стремится обосновать принципиальный конфликт с культурой Художественного театра. За исключением отдельных характеристик, в этой части особенно проницательных и острых, воспоминания о МХАТ'е заполнены полемического характера выпадами против методов и принципов театра Станиславского и Немировича-Данченко.

Представляя собой интерес, как всякий конфликт между старым и новым — пореформенным и дореформенным — театром, эта часть, надо сказать, наименее состоятельна, ибо автор, разумеется, ничего не может противопоставить общепризнанной культуре МХАТ'а, которая как раз и вызывает его недовольство, и в целях „ниспровержения" пускается иногда на довольно поверхностную, фельетонного плана критику.

В основных чертах конфликт происходит между орленевской иссушающей бессистемностью и планомерностью МХАТ'овского организма, между романтическим бродяжничеством гастролера и МХАТ'овской рационализацией актерского творчества, между „третьим царством" и культурой Художественного театра. Глава замкнута вопросами театральной организации и методологии. Сугубый хищнический индивидуализм Орленева до такой степени опалил автора этих записок, что ему казалось величайшим умалением „растворение в едином замысле" театра или режиссера. „Техника постоянства" — т. е. планомерная работа налаженного театрального организма — кажется здесь А. А. Мгеброву мертвящим началом. Вряд ли подобные утверждения нуждаются в оговорке: несостоя-

тельность их для нас, прошедших через реформу МХАТ'а и через революцию „левого фронта", слишком очевидна.

Гибель Орленева является достаточным ответом на подобные тенденции: погиб Орленев именно потому, что он сошел с большого театрального корабля или, как выражается автор этих записок, „оторвался от театра с его затягивающей косностью и пустился в широкое плавание по океану жизни",—обманчивое плавание в обманчивые дали, которое слишком быстро и жестоко привело его к развязке [1].

Наряду с этими принципиальными расхождениями, умолчать о которых невозможно, глава о Московском Художественном театре содержит ряд крайне острых, именно сегодня крайне актуальных мыслей о некоторых отрицательных внутри-бытовых моментах жизни этого театрального организма. Сегодняшний день застает МХАТ попрежнему на распутьи и неудовлетворенность и протест молодежи этого театра в большой степени заглушаются теми условными организационными и бытовыми традициями МХАТ'а, о которых А. А. Мгебров говорит местами с настоящей проницательностью и болью. Можно быть уверенным, что молодежь первого и второго МХАТ'ов найдет здесь ряд в высшей степени актуальных, в высшей степени близких себе страниц.

[1] Считаем нужным напомнить, что мы уговорились не рассматривать эти записки как театральный памятник, как мемуарный документ. В главе о Художественном театре ряд авторских утверждений, в частности, не мог быть проверен и остается под вопросом. Таково, напр., утверждение о том, что Орленев получил у Суворина роль Федора Иоанновича по настоянию Станиславского, утверждение автора, что он вступил в спектакль „Жизни человека" в МХАТ'е с генеральной репетиции и, не имея эскиза, костюмировался и гримировался по собственному выбору и т. д.

## VI

Последняя глава, посвященная Комиссаржевской и двухлетнему пребыванию в театре ее имени, совершенно выходит за пределы театральной мемуарной литературы: это подлинный человеческий документ, страстная исповедь современника, развивающаяся почти что в плане лирического романа.

Оправдание этих несколько сумбурных записей — в их наивности и настоящей непосредственности. В той мечтательности, романтичности, в том идеализме, который пропитывает эти страницы, в той огромной вере, которой они согреты, в каждой строке этой главы глубочайшим образом сказывается интеллигент предреволюционных годов, типичный представитель идеалистического мечтательства, заблудившийся в тех дебрях романтики и мистики, в которых пребывала Комиссаржевская.

„Третье царство“, в главе об Орленеве трактовавшееся как некая эстетическая норма, приобретает здесь несколько иной смысл чисто-этического порядка. Под понятие это автор подводит здесь попытки личного самосовершенствования и самоотречения, к которым он пришел под влиянием своей наивной и жертвенной любви к Комиссаржевской.

Быть может ни об одном актере последнего двадцатилетия не существует столь обширной и столь высококвалифицированной литературы, как о Комиссаржевской. И хотя посвящаемые ей здесь страницы никак не могут войти в чисто-театральную литературу, они несомненно многое договаривают для уяснения облика этой необыкновенной актрисы и понимания выдвинувшей ее среды и эпохи.

*Евг. Кузнецов.*

# ОРЛЕНЕВ

## 1

С первых же строк моих воспоминаний я невольно устремляюсь к двум неизгладимо радостным впечатлениям моей ранней юности: это Орленев — Раскольников, и Комиссаржевская — Маргарита в „Фаусте“.

Малый Суворинский театр[1] . . Галлерея набита до отказа... Театр переполнен, но не чувствуется ни духоты, ни тесноты... Все зажжены энтузиазмом... Море сияющих глаз, полных радостного, трепетного восхищения... Впереди занавеса маленькая фигура Орленева, с незабываемо-бледным, вдохновенно-прекрасным лицом... Он склоняет голову на одно мгновение и вновь гордо поднимает ее... Зри-

[1] Так в общежитии назывался Театр Литературно-Художественного Общества, основанный А. С. Сувориным, издателем и редактором газеты «Новое Время». Театр начал свою деятельность 17 сентября 1895 г. в помещении Малого театра (ныне Большой Драматический театр), принадлежавшего гр. Апраксину и построенного в 1874 г. архитектором Фонтоном. На первых порах театр собрал очень сильную труппу. В нем служили: Стрепетова, Холмская, Пасхалова, Яворская, Орленев, К. Яковлев, Ге, Михайлов, Бравич, Бастунов. Впоследствии вступили Миронова и Далматов. Главным режиссером был Е. П. Карпов. Художественная деятельность театра протекала крайне неровно. Наряду с такими крупнейшими заслугами, как постановки впервые на русской сцене «Царя Федора», «Власти тьмы», ряда пьес Шекспира, Шиллера, Островского, Гауптмана и других выдающихся драматургов, театр знал и подлинно черные дни, когда ставил такую явно погромную пьесу, как «Контрабандисты», или когда давал у себя приют множеству совершенно никчемных, пошлых, порою прямо позорных пьес второсортных современных драматургов.

тельный зал в исступлении... Это — не аплодисменты... не бис... не браво... Это — вой, буквально вой... вой от восторга и напряжения... А потом снова чудесный гипноз... Шаг за шагом артист ведет вас в глубины человеческой души, больной, измученной и запутавшейся, но не теряющей великой тоски по добру и правде. Моментами эта душа вспыхивает в тоске с такой потрясающей силой, что хочется хохотать до слез вместе с ней над пошлостью, глупостью и жестокостью и потом вместе с нею склонить измученную голову перед простой, маленькой, огромной и великой в одно и то же время Соней Мармеладовой.

Другое, более позднее, мое впечатление и не менее яркое это — Комиссаржевская в Маргарите Гётевского „Фауста“.[1] В этой роли я видел ее на генеральной репетиции в Александринском театре. Особенно захватила меня песенка за прялкой и сцена безумия в темнице. Эти два момента ее игры памятны мне до сих пор, как первые весенние цветы, когда ты юн, молод и впервые влюблен в мир и в ту, которая в твоем воображении олицетворяет собою этот мир. Никто никогда не забывает этого. Так нельзя забыть Комиссаржевскую в Маргарите, — ее лучистых печальных, огромных глаз, ее голос, который одним звуком заставлял

[1] «Фауст» Гёте с Комиссаржевской был поставлен в Александринском театре 18 декабря 1899 г. Игра артистки произвела большое впечатление не только в публике, но и в прессе, по крайней мере в наиболее крупных газетах того времени появились хвалебные отзывы. Особенно одобряли сцену в тюрьме. Это был спектакль в память В. Гёте, по случаю полуторастолетней годовщины его рождения, устроенный Обществом для пособия нуждающимся литераторам и ученым.

подкатываться комки слез к горлу, наполняя душу чарующим благоуханием юности, тем более дорогой, милой и близкой, что кто то грубо оскорбил ее, раздавил, как давят безжалостно весенние цветы на полях.

Комиссаржевская в Маргарите это — серебряный колокольчик, что зазвучит вдруг в душе, когда свершается что-то непоправимо жестокое. Он звучит, если у кого он есть, чтобы напомнить тогда, что в нас живет великая правда, неодолимое стремление к ней... Не во имя ли этой правды даны людям и юность, и красота, и любовь, и, наконец, мудрость, ищущая пути уберечь это светлое, поистине прекрасное в человечестве, вечно человеческое — любовь и юность?...

Таковы мои первые впечатления среди всех других, о которых не стоит говорить.

Я был тогда еще кадетом, готовился к военной службе, но душа моя была уже пленена, очарована и жаждала совсем иных путей и удовлетворений.

Трагический конец моей военной эпопеи, в результате выбросивший меня из России, едва не стерев с лица земли, был, как раз, настоящим началом этих откровений, потому что судьба меня столкнула с Орленевым [1].

[1] А. А. Мгебров, в 1905 г. подпоручик артиллерии, был обвинен в том, что, когда в Батуме произошли волнения на почве зверского избиения казаками 12-ти рабочих, он принял участие на стороне восставших, выведя им на помощь солдат из казармы. За это он был заочно приговорен к расстрелу, от которого ему, благодаря хлопотам его отца, генерала Мгеброва, удалось спастись и выбраться за границу. Краткую биографию А. А. Мгеброва см. во вступительной статье Евг. Кузнецова.

Встреча эта произошла в 1906 году, в Норвегии, куда я вынужден был приехать после моего освобождения из тисков самодержавного российского строя. Я уже был здесь не артиллерийским офицером, а студентом Норвежского университета в Христиании, по философскому факультету.

В Норвегии я вел уединенный образ жизни. Русских я почти совсем не встречал. Пережитое в России давало еще чувствовать себя и вот почему я, главным образом, проводил свое время в горах. Однажды, когда я спустился с гор и снова попал в Христианию, я пошел на представление „Пера Гюнта“ [1] в Норвежском Национальном театре.

На сцене прыгали тролли в аду, куда попадает Пер Гюнт... потом черти сменялись толпами красивых северных девушек и юношей, которых так умел обманывать Пер... дальше я видел снежные вершины, по которым Гюнт удирает от своих преследователей, когда его ложь становится очевидной для всех, и прекрасная Сольвейг... и матушка Пера, с одинаковой силой любящая и бьющая своего

[1] «Пер Гюнт», драматическая поэма в 5-ти действиях Генрика Ибсена; в ней знаменитый норвежский драматург с бесподобным мастерством дал тип половинчатой личности, которая во всех своих жизненных стремлениях предпочитает, вместо того чтобы итти прямо, обойти сторонкой, тип человека, являющегося «ни тем, ни сем», тип в высокой степени отрицательный, ибо такие люди не способны ни к какому плодотворному творчеству, будучи в то же время эгоистами высокой пробы. Закончен «Пер Гюнт» был в 1867 г. и первоначально не предназначался для сцены, но впоследствии Ибсен приспособил для нее свою поэму, и 1-е представление состоялось в Христиании 24 февраля 1876 г. В России постановка «Пера Гюнта» была осуществлена Московским Художественным театром в сезон 1912—13 г. с Леонидовым в заглавной роли.

неугомонного лгуна и затейника, безумного мечтателя и расточителя неведомых даров. Вот... Пер хоронит свою матушку и вымышленно везет ее в рай к святому Петру... Какое глубокое чувство прекрасной скорби будит музыка Грига[1] в душе человека!.. И последний аккорд... последний путь Пер Гюнта — дорога раздумья и избушка Сольвейг... „Сольвейг... ты ждала?.. Сольвейг... я нашел тебя!..“

Я был взволнован представлением. В антрактах я выбегал в фойе и, так как я никого не знал и был один в театре, — я нервно закуривал папиросу за папиросой и ловил в дыму улетающие впечатления, вместе с толпой, с чужими людьми, с чужой, мне неведомой страной.

В одном из антрактов мое внимание привлекло некое лицо: бледное, тоже взволнованное, нервное и красивое, с печальными, но полными огня голубыми глазами. Тот, кто обратил на себя мое внимание, был невысокого роста, блондин, с поэтично завитыми волосами, слегка под тридцатые годы, и казался очень молодым человеком; одет он был в бархатную, хорошо сшитую тужурку; движения его были порывисты и нервны, но в них чувствовалось огромное, покоряющее обаяние. Я почему то подумал, что это — француз, какой нибудь французский художник, или писатель. Меня волновал этот человек, тем более потому, что и он смотрел на меня с большим вниманием и напряжением. В следую-

[1] Эдвард Григ (род. 15 июня 1843 г. Бергене, ум. в 1907 г.) знаменитый норвежский композитор. Почти все его произведения проникнуты духом подлинного норвежского народного мелоса. Для «Пер Гюнта» написал две оркестровые сюиты по 4 части в каждой, которые и сопровождают всегда исполнение поэмы.

щем антракте я уже искал его, я хотел его увидеть... Едва я вошел в фойе и вынул портсигар, как он быстро подошел ко мне и предложил спичку, чтобы закурить; он обратился ко мне по французски, я поблагодарил по французски; мы не сказали ничего больше друг другу, несмотря на очевидное взаимное желание. Но, когда снова началось представление, я невольно думал о нем. Кончился спектакль. Я, уже одетый, шел к выходу и вдруг слышу сзади себя взволнованный, чарующий голос, обращенный повидимому ко мне: „Вы — русский?" Давно я не слышал родного языка... Я обернулся радостно и, увидев моего незнакомца, еще с большей радостью ответил: „Да".—„Я—Орленев", [1]—быстро произнес он,

[1] Орленев, Павел Николаевич род. 22 февраля 1869 г. в Москве. Учился во 2-й Московской гимназии. С ранних лет его влекло к театру. «Когда при балетной школе б. императорских театров была намечена к открытию драматическая школа, — рассказывает артист в своей автобиографии („Актеры и режиссеры". Изд. „Совр. проблемы", Москва, 1928), — я твердо решил поступить туда, и вот однажды, убежав с экзамена в гимназии, я явился к Г. Н. Федотовой. Г. Н. Федотова прослушала прочитанное мною стихотворение Никитина „Портной" и, дав свою карточку, послала меня в контору б. императорских театров с просьбой зачислить в школу. С этого момента и связался с Московским Малым театром». Тем не менее, несмотря на удачный дебютный спектакль, несмотря на отзыв самого Островского: «этого надо взять», Орленев «в доме Щепкина» не ужился. Его кипучая, страстная натура тянула на волю, и с 1886 г. по 1892 г. проходит первый этап провинциального скитальчества Орленева, после чего он все-таки оседает на целых три сезона в московском театре Корша. Летом 1895 г. Орленев вступил в труппу, игравшую в Озерках под Петербургом, откуда с осени того же года перешел в театр Лит.-Артист. Кружка (впоследствии Суворинский), тогда только что формировавшийся. Здесь Орленев прослужил до 1900 г., здесь он сыграл царя Федора и Раскольникова, — две роли, создавшие ему славу. С 1900 г. начался второй и, можно сказать, последний этап его скитаний по провинции, потому что в этих скитаниях прошла вся его жизнь, с тою разницей, что в круг гастролей была включена Америка, Германия, Англия и Норвегия.



П. Н. Орленев в молодости.

так по дружески, словно он угадал, что это имя для меня не будет безызвестно. Еще бы!.. Я почти задохнулся от радости... „Орленев?! Царь Федор Иоаннович!.. Раскольников?!“ — взволнованно бросил я ему и в неудержимом порыве стал пожимать его руку. С той же поспешностью и уже совсем близким, почти родным, тоном он так же отрывисто, но уже гораздо тише и спокойнее проговорил, точно сразу почувствовал большое облегчение: „Так объясните этому господину, кто я такой“. Слово „господин“ он нарочно подчеркнул. И тогда я заметил около себя журналиста Л., одного из немногих русских, которого я знал. Л. был неприятен, а в эту минуту для меня особенно. Типичный журналист, сухой, бесцветный, в пенснэ на некрасивом лице, сгорбленный, недоверчивый, колючий. Я буквально налетел на него: „Как, вы не знаете Орленева?! Да это же первый русский актер... Гениальный актер!.. Федор... Раскольников...“

Я готов был возненавидеть этого человека. Л. попятился от меня, взглянул через пенснэ, смутился, но сразу же переменил тон от сдержанно-сухого и холодного на почтительно заискивающий. Л. не мог не поверить мне, потому что он знал кто я и тоже был политическим эмигрантом, как и я.

Орленев и Л. заговорили друг с другом, но мне было не до их разговора. Я весь был охвачен Орленевым и жадно смотрел на него, изучая его голос, мимику, движения, душу, гений, все то великое и прекрасное, чем он одарил мою юность. Повидимому, Орленев

угадывал мое настроение и потому торопился покончить с Л. Когда мы вышли вместе из театра, он повел меня к себе в отель, чтобы познакомить, как он выразился, с его „орлами".

„Орлами" — была русская труппа, с которой он возвращался в Россию после американских гастролей [1].

Для меня, жителя гор, долгое время пробывшего в глубине Норвегии, в полном одиночестве, не встречавшего давно русских, встреча с Орленевым и его труппою была потрясающим событием.

В отеле звучала русская гитара, было шумно, весело, почти буйно. „Вот наша матушка", — вдохновенно рекомендовал Орленев... „Выходи, старушка..." И меня познакомили с почти семидесятилетней актрисой, совершенно, однако, бодрой, которую вся труппа, и в том числе Орленев, звали почему то „матушкой". „А это мои орлы", — не переставал весело рекомендовать Павел Николаевич своих сотоварищей, знакомя меня со всеми. Высокий курчавый юноша, страстный гитарист, весело скалил зубы и, словно зараженный бурным весельем Орленева, который был теперь в матросской куртке, вместо ответа на мой привет выводил на гитаре такие трели, от которых перед внутренним моим взором раскрывались широкие просторы оставленной мною родной страны.

Удивительно хорошо было в этот вечер. Орленев острил, шутил, заражая всех неподражаемым смехом и юмором. Воспоминания, рас-

[1] Гастроли Орленева в Америке происходили в сезон 1905—1906 г.г.

сказы, мечты, надежды—все неслось и крутилось вихрем и все освещалось огромной душевной теплотою и непринужденностью самого Орленева. Ни с чем подобным я не сталкивался в жизни. В России я знал одно только беспрерывное напряжение, иногда поэтические взлеты, больше страданий и муки за человека и страну, бившуюся в судорогах надежд, борьбы и отчаяния, побороть которые так стремились мои зарубежные друзья, оставшиеся там. Ко всему тому кошмары моего военного воспитания, одиночество в чужой военной семье, ужасы тюрем, расстрелов, убийств, насилий, пьяного разгула и всяческого произвола, в которых тонули, разумеется, редкие, впечатления красоты и искусства; тонуло в этом и мое собственное неодолимое влечение к нему, изредка только находившее исход в моей родной семье, в лице моей матери, страстной и прекрасной музыкантши; но от семьи меня отрывала жизнь, да и в ней было много горького и в семье я был в конце концов одинок; одиночество не скрашивала даже любовь, которую я питал к семье и которую она питала ко мне: но ведь по взглядам, по ощущениям, по восприятию жизни мы были чужие друг другу.

День моей встречи с Орленевым закончился предложением Павла Николаевича переехать к нему в гостиницу. И с этого дня мы стали неразлучны с ним. Я рассказал Орленеву всю свою жизнь, и все, что привело меня к изгнанию. В ответ Орленев стал говорить мне о третьем царстве, о новой, совершенно новой жизни, полной творческих мук и исканий, жизни, где нет злобы и ненависти, где творят Бранды,

Лорензаччио, Освальды, Раскольниковы, Димитрии, и их претворенные художником в жизнь образы перестраивают мир, как некий торжественный хорал, растворяющий всех в великих восторгах и радостях. Впрочем может быть он не так говорил все это, но, по крайней мере, так понимал я его...

О третьем же царстве он обещал мне рассказать когда нибудь совсем, совсем до конца.

Скоро в Христианию приехали ко мне матушка и сестра. Теперь и они приобщились к орленевскому трепету и вдохновению. Моя мать была всегда увлекающейся натурой и она легко слилась с нами и мы составили одну дружную, полную прекрасного бреда семью. Это я сейчас говорю бреда. Я, усталый, уже искушенный жизнью человек. Но тогда, да и всю жизнь потом, мне это не казалось бредом. Быть может и сейчас я не уверен в том, что это действительно бред.

Однажды Орленев сказал мне с большой грустью и силой: „Сашенька, бросьте ваши бомбы... идите в искусство к нам... То, что вы сделали, останется самым светлым для вас; но вы — не для бомб... Грех губить свой талант".

Эти слова были решающими для меня. Помню, как я затрепетал от них: искусство, сцена, мечта, которую я лелеял как самое светлое в себе, но заглушал постоянно, во имя владевших мною идей, — все это потрясло меня с такой силой, что душа моя затанцовала и запела, словно неведомый кто то обжег меня дыханием нездешнего, но давно мне знакомого, бесконечного мира.

Орленев спешил в Россию. Он мечтал собрать сильную труппу с тем, чтобы показать американцам по настоящему русское искусство. То же, что он делал в Америке, теперь его не вполне удовлетворяло. Это был только опыт; правда, опыт значительный, однако более психологический, чем действительного реального достижения и победы. Так сказать проба пера. Опыт Орленева заключался в том, что он с небольшой группой преданных ему людей пытался создать в Америке русский театр. Но не надо забывать, что Орленев был большим мечтателем и, разумеется, к созданию этого театра он подошел, как мечтатель. На это дело он смотрел прежде всего как на своеобразное апостольство и жаждал людей, подобных апостолам. В выборе он не стеснялся: в труппе в Америке у него были и карлик, и великан, и всякий самый разнообразный люд, кто — для него было не важно, лишь бы каждый горел так же, как горел он сам. Чтобы проверить истинность горения своих сподвижников, Орленев однажды, когда у него набрались в Америке кое какие деньжонки, купил около Нью-Йорка какой то островок, и поселился на нем со всей своей труппой. Они раскинули палатки и стали жить как островитяне. В это время Орленев работал над Брандом и он рассказывал мне, как по ночам, когда все засыпали, обходил палатки и подолгу вглядывался в лица спящих товарищей, чтобы изучить их и понять их действительную сущность.

Американцы баловали Орленева. Его экзальтированность, его страстный темперамент, уменье

подчинять людей своей воле, не силой по существу, а стихийностью таланта и обаяния,—все это окружило его в Америке ореолом гения, и скучающие американские миллиардерши были от него без ума. Но к чести Орленева он не пользовался своим положением и, ведя в то время почти аскетический образ жизни, из тех возможностей, которые окружали его, он выбирал только то, что давало ему базу для поддержания своей бродячей труппы с единственной мечтой создать в Америке русский театр. И он начал его создавать вместе с женой, А. А. Назимовой,[1] ставшей впоследствии знаменитостью в Америке. Из театра, конечно, по существу ничего не вышло. Не было сильной труппы, были только мечтатели, как и он сам. И вот почему в их жизни в Америке были суровые моменты. Разумеется, Орленева опутали всяческие ловкие дельцы, которым льстил его успех, как личности и артиста у американцев. Естественно, они стремились использовать его. Широкая натура Орленева, подчиненная одному лишь стремлению — во что бы то ни стало создать театр, легко могла проглядеть дельцов и спекулянтов. В конце концов его запутали, оказались долги, векселя и в результате — американская тюрьма, куда его засадили, как злостного должника[2].

[1] Назимова, Алла Александровна, драматическая артистка. Начала свою карьеру в провинции. В Петербурге выступала вместе с Орленевым в театре Неметти на Петербургской стороне, в Гесперовском переулке, где в сезон 1905—1906 г. подвизалось товарищество русских драматических артистов под управлением И. И. Судьбинина. Уехав с Орленевым в Америку и оставшись там, она вскорости сделалась видной звездой американского кино.

[2] Первоначально дела русского театра, возглавлявшегося Орленевым, шли вполне благополучно при энергичной

И вот здесь с Орленевым произошел совершенно исключительный факт.

Американский прокурор явился к нему в тюрьму и, поддавшись личному обаянию Павла Николаевича, сам взялся заплатить все его долги, выпустил его из тюрьмы и упросил только как можно скорее уехать. Орленев быстро собрал остаток своей труппы, и на удивление всех своих кредиторов, не успевших еще понять в чем дело, но успевших лишь пронюхать его отъезд, уплыл в Норвегию.

Здесь, в Христиании, Орленев продолжал неустанно работать над Брандом[1]. Теперь Бранд захватил его целиком. Ему казалось, что в нем он находит себя. И какую огромную силу

поддержке прессы и общества. В деньгах недостатка тоже не было. Образовался кружок, именовавший себя «Чеховским» и собравший среди русской колонии Нью-Йорка около 10.000 долларов, каковая сумма и была вручена Орленеву для продолжения деятельности его театра. Но очевидное неумение артиста заниматься театральным хозяйством привело к тому, что из дела ничего не вышло и этот же самый кружок начал против Орленева процесс с целью взыскать обратно переданные ему деньги. Кончилось тем, что Орленева действительно засадили в тюрьму.

[1] Главное действующее лицо в одноименной драматической поэме в 5-ти действиях Г. Ибсена. В противоположность Перу Гюнту, в облике священника Бранда Ибсен воплотил тип человека, все свои силы положившего на борьбу с людской половинчатостью. «Будь чем хочешь ты, но будь вполне, будь цельным, не половинчатым, не раздробленным» — вот основная мысль поэмы и движущая пружина всех поступков Бранда, приводящая его в конце концов к резкому конфликту не только с окружающим обществом, но и с тем самым богом, которому Бранд служит как священник. Так же, как и «Пер Гюнт», «Бранд» первоначально не предназначался для сцены так что в 1866 г. из него были представлены только отдельные отрывки сперва в любительских спектаклях, а затем на сцене Христианийского театра. Впервые целиком «Бранд» поставлен был в Стокгольме в 1885 г., а спустя 10 лет и в Норвегии. В России был поставлен Московским Художественным Театром, с Качаловым в заглавной роли.

вкладывал он в монологи Бранда о создании новой церкви, своды которой охватили б весь мир:

Дряблые души — прочь...
Сильным здесь только дорога.

И не от Бранда ли его ни перед чем не останавливающаяся мечта вновь вернуться в Америку, покорить ее, и тогда... мировой театр, театр, который растворил бы в своей любви народы (одна из вариаций его третьего царства).

Работал Орленев замечательно. Он никогда не расставался с записной книжкой, которую носил на цепочке в кармане. Больше всего он любил работать в полном одиночестве, но проверять свою работу любил с другими, с особенно близкими его душе, в те или иные мгновения, людьми. Был ли он трезв или пил — в этом он был последователен и одинаков. В моменты возбуждения или опьянения он без умолку говорил о захватившей его роли, словно ища в собеседнике новых откровений, новых решений, новых ответов своим сомнениям, очарованиям и разочарованиям. В какие то мгновения самого напряженного возбуждения он вдруг схватывал свою книжку, с необычайной страстностью записывал в нее осенившую его мысль и тотчас же вслед за этим начинал проверять эту мысль тем или иным способом. И никогда, нигде так прекрасно не произносил своих монологов Орленев, как в эти дружеские интимные мгновения с людьми, которых он любил, которые целиком захватывали его и которые сами целиком захватывались им.

К моей великой радости я был одним из тех избранных для Орленева, особенно в те времена и мгновения. Передо мной мало по малу открывался совершенно необычайный мир, и в этом мире я не чувствовал себя чужим, словно он был близок мне давно, давно от самых первых дней моих.

В те времена Орленев чрезвычайно бережно и трогательно относился ко мне. Когда он пил, например, он не давал мне пить, зная, что я не пью. Он оберегал меня от всего грубого, резкого, непристойного, что очень часто, как это ни печально, сопровождает артистическую жизнь. Одним словом, он залил меня тогда сияющим светом любви и восторга перед тем, что велико и гармонично в мире. Весь мой неизбывный темперамент, все мои устремления слились с его темпераментом, с его устремлениями и мечтами. Но мне вначале хотелось все это направить в русло владевших мною революционных чаяний и надежд. Но и тут Орленев не уступал... Он отвечал мне страстною верою в народный, особенно крестьянский, театр, который являлся основой всех его мыслей о третьем царстве. Но окончательно он мне высказал их однажды... впрочем, я забегаю вперед.

Теперь необходимо рассказать самое замечательное, что случилось с нами обоими в Христиании.

Однажды мы ехали с Павлом Николаевичем в трамвае. Была весна. Город, всегда уютный, выглядел в этот день особенно празднично. Радостно заливало солнце собою все: дома,

сады, людей... На лицах сияли улыбки. Женщины в белом и дети... В светлом и белом мужчины... И к тому же везде и вокруг бездна цветов: цветы на рабочих блузах и цветы на черных сюртуках строгих норвежских старцев и мужей. Норвегия поражает прежде всего своей гармоничностью; в этой стране редки озлобленные, нищие духом люди. Улыбки детей и девушек прекрасно сочетаются со строгими, но не хмурыми лицами стариков, которые здесь выглядят молодо и всегда жизнерадостно. Чужестранца это окрыляет, особенно россиянина. Хочется слиться с этой толпой, спокойно праздничной, чувствующей собственное достоинство, гордой сознанием выполненного долга и спокойной, главным образом, потому, что она знает и любит здоровый, нужный человеку труд. И нет большей радости для художника, как именно такой толпе бросить свои дары, показать свои достижения, упиться ее признанием, чтобы почувствовать себя необходимым существом для человеческого общества, сильного и бодрого.

Мы стояли на трамвайной площадке с Павлом Николаевичем и говорили все о том же, о планах нашей будущей совместной работы, которая рисовалась в наших мечтах. Трамвай проходил по площади мимо Национального Норвежского, в сущности, Ибсеновского театра... Когда Орленев взглянул на памятник Ибсена, при жизни поставленный ему, как и Бьернсону здесь на площади, перед театром, он не удержался, чтобы не съиронизировать по поводу такой немного наивной черты маленького на-

рода, поспешившего создать бессмертие еще живым. Он шутил и острил. Но вдруг... лицо его мгновенно преобразилось. В глазах зажегся хорошо мне знакомый, грустный, немного капризный, но вдохновенный огонек... „А знаете, Саша", — сказал он, — „я хочу сыграть здесь Освальда" [1].

Сначала я подумал, не шутит ли он, но, взглянув пристально в его лицо, теперь совершенно непоколебимое, я убедился, что нет. Тогда я попытался возражать. Я знал строгие традиции ибсеновского театра, знал, как работники этого театра оберегали себя от всякого постороннего вторжения, и совершенно не представлял себе, как это возможно, особенно, когда Орленев не владел ни одним из иностранных языков, и здесь его решительно никто не знал. Правда, в глубине души, меня самого захватывала дерзость подобного желания, но я не видел возможности его осуществления. На мои возражения Орленев отвечал только одним: „Хочу и буду". Он под-

[1] Освальд — герой драмы Ибсена «Привидения». В этой драме Ибсен с огромной силой заклеймил ложь буржуазного брака, создав в сущности две параллельных драмы одну — фру Альвинг, которая, сознав все ничтожество и беспутство своего мужа не сумела порвать с ним, и другую — Освальда, который явился на свет отягощенный наследственным сифилисом и несет, таким образом, на себе всю тяжесть ложных отношений между его родителями. Роль Освальда глубоко трагическая по своему существу, так же как и роль его матери. Драма, написанная в 1881 г., не сразу появилась на норвежской сцене, ибо, будучи напечатанной, возбудила против автора бурю протеста. Понадобилось два года, чтобы этот протест несколько утих и «Привидения» явились впервые на сцене в Христиании и то не в главном его театре. С течением времени «Привидения» обошли все европейские сцены. Самые выдающиеся артистки и артисты переиграли фру Альвинг и Освальда. У нас драма эта выдержала огромное количество представлений на столичных и провинциальных сценах.

черкивал этим словом любимую ибсеновскую мысль: надо уметь хотеть, чтобы мочь. Я сдался. Начали тут же строить планы. Я знал главную актрису Национального Театра Иоганну Реймерс, почтенную женщину, которую норвежцы считали своей Дузе. Реймерс, уже пожилая актриса, как раз славилась в Норвегии исполнением роли фру Альвинг, матери Освальда. Кроме того я знал поэтессу Дагни Кристенсенс, родную племяницу знаменитого Бьернстьерне-Бьернсона [1]. А его сын был директором Национального Театра. Таким образом первые шаги как будто намечались, план создался такой: переговорив с Дагни Кристенсенс, направить мою мать, как женщину с положением (с чем норвежцы чрезвычайно считались) и как прекрасно владеющую языками, к самому директору Бьернсону; мне же пойти непосредственно к Реймерс и увлечь ее в наши затеи с тем, чтобы она сама захотела сыграть с Орленевым.

Главная трудность была в том, чтобы преодолеть почти непреодолимое: опыт сочетать

[1] Бьернстьерне-Бьернсон (род. 8-го декабря 1832 г., ум. 25-го апреля 1910 г.) знаменитый норвежский писатель, составлявший по своему миросозерцанию полную противоположность Ибсену: насколько последний — крайний индивидуалист и пессимист, настолько Бьернсон — демократ и оптимист. Кроме чисто беллетристических произведений Бьернсон очень много писал для театра и многие его пьесы ставились на русских сценах, напр. «Банкрот», «Перчатка», «Мария Шотландская», «Когда цветет молодой виноград», «Свыше нашей силы»; последняя пьеса хорошо памятна в Ленинграде, где выдержала огромное количество представлений в театре Гайдебурова. Но особенной популярностью пользовалась в свое время «Перчатка» (появилась в 1883 г.), где автор поставил вопрос об одинаково строгих требованиях в деле любви как к мужчинам, так и к женщинам.

русский язык с норвежским. Но я так зажегся этой мыслью, что не стал слишком много задумываться над этим.

В тот же день я был у Реймерс.

Отличительная черта норвежца вообще — скромность, но Реймерс особенно отличалась этим качеством, принимая во внимание ее действительно глубокий большой талант. Она жила в маленькой комнате, совершенно одиноко, окруженная любимыми книгами и любимыми произведениями искусств. Ее никогда нельзя было застать в праздности; вечно она над чем нибудь работала или писала и читала во все время своего отдыха от театра. И ходила она всегда почти в черном и лицо ее было строго, — бледное нервное лицо, с большими печальными черными глазами. Она была — само воплощение фру Альвинг. Я иногда заходил к ней и беседовал на разные интересовавшие меня темы, всегда уходя от нее наполненный чем то очень спокойным, мудрым и хорошим. Ко мне она относилась очень доброжелательно и убедить ее мне казалось вполне возможным. Когда я сказал ей об Орленеве, она очень заинтересовалась им и попросила меня привести его к ней, хотя к мысли о совместном выступлении с ним в „Привидениях" отнеслась со свойственной норвежцам любезностью не отрицательно, все же, однако (я не мог не уловить) очень иронически и скептически. Просьба познакомить ее с Орленевым относилась, очевидно, за счет любопытства к смельчаку, который дерзко отваживался посягать на их гордость — Национальный театр,

свято чтущий Ибсена, как самого крупного своего национального драматурга.

На другой день мы пошли с Орленевым к Реймерс. В маленькой уютной комнатке, на маленьком столике, с искусством, свойственным норвежцам, уже была приготовлена для нас маленькая чашка кофе, которая в Норвегии заменяет обычай встречать интересного гостя и собеседника добрым стаканом вина. Она нам была предложена тотчас же, вместе с целым ассортиментом разнообразнейших, чисто норвежских печений, кексов, pepperkake, которые, по обычаю, приготовляет сама хозяйка, к какому бы классу и какой бы профессии она ни принадлежала.

Орленев чувствовал себя не совсем удобно в этой маленькой комнате, на маленьком кресле, за маленьким изящным столиком, среди всей этой милой домашности, под упорным и вдумчивым взглядом самой Реймерс, великолепно владевшей собой, и державшейся с неподражаемой простотой и в то же время величественностью жестов и манер.

Вначале разговор не клеился. Плохо владея французским языком, Орленев путал русские слова с французскими и больше пытался говорить жестами и мимикой, что производило довольно комическое впечатление. Я искренно страдал за него, потому что со свойственной мне способностью видеть и замечать многое, что не всегда замечают другие, я не мог не уловить, как в углах рта, при всей выдержке нашей милой хозяйки, чуть чуть светилась искра недоумения и легкой иронии. Орленев же

волновался все больше и больше и внезапно перешел на обычный для него, несколько возбужденно приподнятый тон, которым он сразу же стал пытаться убедить Реймерс сыграть с ним фру Альвинг. Глаза Реймерс расширялись все больше и больше от удивления и уже совсем расширились, когда он стал вскакивать с кресла, садиться, опять вскакивать, снова садиться, при этом заглядывать ей прямо в лицо и гладить ее руки, не переставая все время страстно уверять ее, что он никогда не видел такой прекрасной Альвинг. Все это у него выходило непосредственно и стихийно, но Реймерс наконец не выдержала; под каким то предлогом она увела меня в соседнюю комнату и здесь прямо задала мне вопрос чуть не с ужасом: „Скажите, ваш молодой друг (молодой! Орленеву шел 38-й год) — совсем нормальный человек?..“ Я был поражен, но молил только об одном, чтобы она попросила Орленева что нибудь прочесть из роли Освальда. Она вернулась несколько успокоенная; однако, не без некоторой материнской нежности, которая у иных добрых женщин проявляется всегда к тем, кого они считают больными, стала просить Орленева прочитать какое нибудь место из „Привидений“ Ибсена. Орленев на этот раз согласился охотно и быстро, что не всегда с ним бывало, когда его просили. Он начал с первой сцены с матерью, постепенно все больше и больше увлекаясь. Теперь Орленева нельзя было узнать: это был замкнувшийся, весь ушедший в себя человек, с лицом, полным невыразимой муки, с руками, которые словно

умерли под гнетом давящей все существо несчастного Освальда мысли. Здесь, в этой маленькой комнате, где было так неудобно Орленеву, Освальд чувствовал себя как дома; даже маленькое кресло было ему так кстати и к месту, именно к месту, потому что он сам был несчастный Освальд, в которого теперь перевоплотился Орленев, сыном этого буржуазного уюта. Да, в этот момент, Орленев преобразился, как иногда умел он это делать с потрясающей силой. Реймерс не отрывала от него глаз. Теперь они стали огромными и печальными еще больше; и из них катились крупные слезы по ее бледному, напряженному до крайности лицу. Каким то внутренним чутьем, следя за Орленевым, она прекрасно понимала все, и в двух, трех местах совершенно к месту подала ему реплики по норвежски, которые Орленев тотчас же подхватил по русски. Выходило, я скажу, прямо замечательно. Это был пример того, что может сделать высокая интуиция, которой владеют большие актеры. Я следил за всем этим и слушал с восторгом. Когда Орленев кончил, наступила большая глубокая пауза. Реймерс со слезами на глазах тихо проговорила: „Да, я буду с вами играть“,— и тотчас же порывисто, словно желая загладить свое сомнение в Орленеве, полная сияющей нежности протянула ему обе руки; Орленев неумело и застенчиво, как провинившийся школьник, поцеловал их. Он удивительно быстро терялся, как только покидало его вдохновение.

Судьба орленевского Освальда в Национальном театре совместно с Реймерс была

решена. Реймерс взялась сама переговорить с директором; с мнением же ее и желанием считались очень, как с первой актрисой страны.

Мы вышли от Реймерс с таким чувством, словно выиграли большое сражение. Этот день был одним из самых незабвенных в моей жизни.

Теперь мы ждали только согласия директора. Оно пришло довольно скоро, и тотчас же закипела работа... Первые репетиции, все дуэтные сцены, по настоянию Реймерс, проходили на ее квартире. Однако, самая первая репетиция чуть не испортила все дело.

На эту репетицию явилось несколько человек: чернокудрый юноша из труппы Орленева в качестве суфлера русского текста, одна дама в качестве суфлера норвежского текста, и я, как помощник при суфлировании, в виду моего знания норвежского языка.

Когда Орленев с Реймерс приступили к репетиции, я уселся по середине между обоими суфлерами, чтобы толчками в бока тому и другому давать сигналы для правильной подачи текстов в порядке постепенности. Началось нечто невообразимое и, главным образом, потому, что текст у Орленева был несколько сведен; к тому же в маленькой комнате было душно и тесно, а от волнения наши оба суфлера кричали во всю, то по-норвежски, то по русски, и я сам выбивался из сил, следя за обоими и пытаясь сколько нибудь сочетать смысл и последовательность реплик. От всего вместе взятого вначале, первые полчаса, русская речь Орленева ни-

как не сочеталась с норвежской речью Реймерс и это был сплошной, повторяю, хаос, усиливаемый еще и тем, что Орленев и Реймерс оба нервничали невероятно. Наконец, Реймерс не выдержала: слишком уж большому испытанию была подвергнута даже ее, чисто норвежская, выдержка; в один из самых патетических моментов, которым она тоже умела отдаваться с большой страстностью, она вдруг вытянулась во весь свой большой рост, величественно протянула руку вперед и патетически воскликнула: „Jeg kann ikke mere! Jeg vill ikke spille!" („Я не могу больше,— я не хочу играть"). Реймерс, готовая расплакаться, шаталась на месте. Орленев же пришел в неистовство. Он кинулся к Реймерс и начал бурно умолять ее продолжать: „Успокойтесь",— говорил он, путая французские слова с русскими, — „Voila du fauteuile... Садитесь, молю вас... Tranquille, madame, успокойтесь... Vous devez jouer... Comprenez vous... devez... devez... или... я застрелюсь... Vous comprenez?!... на ваших глазах..." — и он хватался за карман, в котором, к счастью, ничего не было. Но его горячность, его искренний ужас тронули, наконец, Реймерс и она стала продолжать репетировать. Дальше пошло лучше и, наконец, совсем хорошо.

Скоро репетиции перенеслись в театр; вся обстановка была намечена в течение двух недель, для общих же репетиций был отведен недельный срок.

Надо сказать, что вначале норвежские актеры с большим скептицизмом отнеслись

ко всей этой затее, тем более потому, что Орленев ломал традиционные мизансцены, установленные, ни больше, ни меньше, как самим Ибсеном, а эти традиции для норвежских актеров были святы и ненарушимы тем более, что Ибсен только недавно умер; некоторые же детали игры Орленева вызывали целые дебаты и споры: так, например, деталь замахивания трубкой Освальдом на отцовский портрет, или его знаменитая деталь, когда он, во время большой паузы, установленной им, нервно барабанит пальцами по ламповому стеклу, и многие другие. Но мало по малу, под стихийным натиском Орленева актеры сдавались и Орленев отвоевывал свои права художника шаг за шагом. И в конце концов он, несомненно, внес большое освежение в их работу и они не могли не заразиться его исключительно своеобразным подходом к роли. Надо сказать, что Ибсен, вообще, как режиссер, был большой дилетант и ставил свои пьесы чрезвычайно примитивно, по старинке; но из за преклонения перед ним норвежские актеры не осмеливались вмешиваться в его работу и слепо подчинялись его указаниям.

Приближался день спектакля. Однако, настроение в общественных норвежских кругах было довольно неблагоприятно для Орленева. Один мой знакомый, известный театральный критик и журналист, живший с нами в одном отеле, говорил мне, например, так:

— Ну, и разделаем же мы вашего Орленева! Как он осмеливается играть Освальда, когда он такой шумный и бурный, когда ничего норвежского в нем нет и он постоянно так

страшно машет руками — разве вы видели когда нибудь что либо подобное среди норвежцев?.. А он берется играть норвежца...

Журналист был отчасти прав, если принять во внимание, что он видел Орленева только в отеле и в нашей русской компании, где Орленев действительно всегда был шумен, особенно когда выпивал; к тому же еще его матросская куртка, да и разговаривал он, хохотал, или шутил, всегда громче всех нас, а уж тем более, разумеется, самих норвежцев... Но на весь скептицизм моих норвежских друзей я отвечал только одним многозначительным и уверенным: „подождите... увидите“... Они недоумевали и скептически пожимали плечами, очевидно, считая меня совершенным невеждой в театральных вопросах.

Наконец, наступил день спектакля. Наша маленькая группа, окружавшая Орленева и без того уже взволнованная, в этот день заволновалась еще пуще. К вечеру волнение усилилось, особенно когда театр оказался переполненным, несомненно, враждебно настроенной публикой, которая как будто заранее ожидала скандального провала дерзкого смельчака. Зрительный зал был напряжен до крайности, и со сцены веяло волнением, потому что и сами актеры не знали, как дойдет этот опыт до публики и как примет она выступление, в качестве гастролера в Национальном театре, неизвестного для них русского актера, да еще в норвежском окружении.

Наконец взвился занавес. Началось представление. Мягкая натуралистическая игра

норвежских актеров, как некое приятное журчание, каким является вообще норвежский язык, музыкально ласкала слух и убаюкивала душу. Приближался выход Орленева. Что то будет?!. Но вот за сценой раздался его гармоничный голос: „Мама, я курю сигару". Фраза прозвучала, не нарушив общего музыкального тона, но с необыкновенной силой, сразу же заставившей насторожиться весь зрительный зал. В этот миг я почувствовал, как часто и сильно забилось мое сердце... Еще мгновенье, и на сцену вышел Освальд — медленно, тихо, сосредоточенно. Появление Орленева, повидимому, поразило норвежцев. Ничего русского в образе Освальда не было. Это был настоящий норвежский юноша с таким поразительно страдающим лицом, что оно неодолимо приковывало к себе. Орленев играет Освальда, почти не изменяя собственного лица гримом, но мимика придает этому лицу замечательную сосредоточенность и болезненно трагическую напряженность.

В том же театре я как то видел Освальда в исполнении известного норвежского актера Кристенсена. Какая огромная разница! Кристенсен по гриму походил больше на слащавого французика, с бородкой и усиками, с суетливыми манерами и жестами, и гораздо меньше приближался к норвежцу, чем Орленев, с его исключительной скупостью жестов и редкой выдержкой.

Начался диалог с матерью. Вопреки ожиданиям, русская речь Орленева нисколько не нарушала общей музыки. Орленев был в ударе.

Это чувствовалось. Фраза за фразой лились все сильнее и глубже, зажигая и Реймерс. Было очевидным, что она играет сегодня совсем иначе, чем обычно; в игре ее сначала даже сказывалось некоторое волнение от неуверенности своего натуралистического исполнения рядом с сильною, реалистическою игрой Орленева. Но, постепенно, она невольно, пожалуй неожиданно для себя самой, все больше и больше увлекалась и, зажигаясь внутренней силой партнера, росла на глазах у зрителя.

Игра же Орленева заколдовывала и чаровала: прекрасная четкая дикция, необыкновенно выдержанный жест, все расъясняющая и убеждающая мимика, которая заставляла забывать непонятный язык, вскрывая внутренний его смысл силой и правдивостью передачи, и, наконец, самый голос Орленева, словно орган, покрывавший, даже на высоких тонах, силою своего трепета, голоса партнеров,—все это поражало и вместе приковывало зрительный зал. Деталь же с трубкой прозвучала необыкновенно сильно. Это первое место, где Орленев в Освальде обнаруживает стихийность своего дарования, вновь опять подбирая себя, чтобы в последнем действии развернуть его во всю свою мощь.

Когда кончился первый акт, в зрительном зале стояла полная тишина. Но эта тишина не была тишиною неприятия. Наоборот, она была глубока и значительна. Норвежцы, вообще, очень сдержанны в выражении своих чувств, но на этот раз они притихли не от сдержанности, а от несомненно сильного впечатления, которое их охватило. После конца второго акта гром апло-

дисментов, совершенно необычайных в этом театре, огласил зрительный зал. Аплодисменты были длительные, восторженные, радостные. Третий же акт закончился подлинным триумфом Орленева. На мгновение норвежская публика уподобилась русской, всегда бурно выражающей свои восторги. Зрители повскакали с мест, бросились к рампе и, как один человек, приветствовали Орленева, преодолевшего все трудности и покорившего своим дарованием человеческие сердца. И, действительно, он был неподражаем в этом акте: приближение безумия, тоску и отчаяние, опьянение, наконец,— все эти сцены он провел с только ему одному присущими страстностью, вдохновением и четкостью мастерства, что дается, разумеется, годами работы над одним и тем же образом. Да, это был триумф!..

На другой день все газеты единодушно писали о бесподобной игре Орленева. Его называли русской Дузе (для норвежцев это была великая похвала), а в некоторых газетах писали, что Орленев даже лучше Дузе приблизился к пониманию норвежской души и постиг тайну ибсеновского Освальда.

После спектакля мы очутились с Орленевым вдвоем в большом норвежском кафе против Национального театра. И вот в тот вечер, когда он отказался от всех приглашений и чествований, здесь, в этом кафе, наедине со мною, возбужденный и вдохновенный, он рассказал мне окончательно о своем третьем царстве. И с этого вечера мечта о третьем царстве навсегда пленила мою душу.

## 2

Трудно передать словами то, что рассказал мне Орленев в тот вечер, или, вернее, в ту ночь, потому что мы до глубокой ночи оставались с ним в кафе, но то, что он говорил, потрясло все мое существо, перевернуло все мое мироощущение, наполнило меня какой то новой верой, открыло новые горизонты и до сих пор еще, до сегодняшнего дня, не оставляет меня.

Павел Николаевич, как ребенок, рисовал в моем воображении праздничный путь художника-артиста такими изумительно простыми, наивными, но яркими образами, что они и сейчас, как живые, стоят передо мной.

Что такое третье царство? Радость... Праздник... сплошной, великий праздник. Но не праздник праздного безделия, а праздник труда и достижений...

„Сашенька,— говорил он,— мы будем играть, в деревнях, для народа... мы отыщем с вами, именно с вами, таких людей, которые пойдут за нами с чистым сердцем. Никаких денег... Играем даром... бесплатно... Едем... и вот приезжаем куда нибудь, в какое нибудь большое село... выпускаем лошадей, коз, овец... Разукрашиваем их лентами... бубенцами... и помчатся они вольной ватагой по деревне, увлекая за собой народ. Они делают нам рекламу... Кругом веселье... шум... смех... На ногах вся деревня... Праздник!.. Радость!— понимаете ли вы,— радость, великая радость! И мы сами веселы... со всеми вместе... никаких хмурых лиц... нет

нищих духом среди нас и потому мы заражаем их. Как Заратустры — путь наш весел и радостен... Но вот раскинули палатки... Идите все!.. к нам!.. Никаких денег... Они идут... они полны веселья, они думают, что приехали балаганщики. Но нет!.. не балаганщики... Нет, нет!.. Когда открывается занавес — храм... мы даем представление, о котором никто и не грезил... Мы играем так, как никто и нигде в мире — и это в самых, понимаете ли, Сашенька, обиженных богом, далеких и глухих местах... А завтра снова веселье... завтра у них... Мы бросили им целый мир и они невольно зажжены им. И все к нам. Они несут нам яйца, угощенье... и мы едим с ними, пьем, танцуем и толкуем и беседуем... Вот снова вечер... новое представление... и еще лучше прежнего... И никаких денег... Бес-плат-но!!!" Голос Орленева звучал могучей, широкой октавой и сияли глаза его почти детской радостью... „Для на-ро-да..." — повторял он раздельно, вкладывая изумительно глубокий, несоизмеримый ни с кем, ни с чем, смысл в свои слова.

„И это не проповеди, нет, — продолжает он с новой страстностью, — не поучения. Это песни, Сашенька, наши песни, рожденные нашим искусством, ибо мы не умеем и не должны поучать, — мы умеем только любить, только играть и заставлять трепетать человеческие души и сердца..." „Разве это не лучше бомб, Сашенька?" — продолжал он, заглядывая мне прямо в душу, и уже новым тоном говорил: — „Но мы не аскеты и не монахи, — мы живые люди... художники... нам же нужен

отдых... нужен иногда редкий, но настоящий отдых. Нужны и наслаждения... разумеется, благородные наслаждения... ведь мы же люди, не аскеты... художник не должен отказываться от радостей жизни и от комфорта для того, чтобы можно было творить, для них же... Но для этого нужны деньги. И мы будем доставать эти деньги... будем брать золотом, но не с них... не у народа... Народу — все даром... бесплатно. А деньги у помещиков... у богачей... Поиграли в деревнях, — едем к помещикам. И им уж не даром. Нет! Шалишь!.. хочешь смотреть нас, неси... неси... золото, — выворачивай толстые карманы... Здесь ни одного жеста без денег...“ Голос его делался все ниже и ниже, совсем, как у Несчастливцева: „сделают нам выгодное предложение, мы его примем, а нет, так и не надо. Поедем в Нижний на ярмарку... за бенефисом, да бенефис, чтоб вначале августа, а в сентябре, шалишь, — не возьму...“ Но Орленев шел дальше. „Мы завоюем и города, и не только в России, — во всем мире... Париж... Италия... Лондон... Нью-Йорк... американское золото должно быть в наших карманах. И никаких ограничений, все должны знать и видеть мы. А после опять, опять в наши деревни на поля... в широкие просторы... к народу... с бубенчиками...“

Много еще говорил в ту ночь Павел Николаевич, но всего не перескажешь.

Был ли какой нибудь смысл во всем этом, или нет, но, во всяком случае, в то мгновение об этом невозможно было думать. Он гово-

рил это все с такою силою, с таким вдохновением, с такой непоколебимой убежденностью, что никаким сомнениям не оставалось места. Это была истина... Это и было воистину третье царство!..

Далеко за полночь оставались мы в кафэ. Все уже ушли и нас никто не трогал. В своем увлечении Орленев не замечал, как лакеи безмолвной гурьбою столпились вокруг нашего столика и с открытыми ртами смотрели на лицо Орленева, не понимая, конечно, ничего, но не имея в то же время сил оторвать от него взгляда, — так необычайно для них возбужденно и замечательно оно было. Казалось, они угадывали, что перед ними какой то совершенно необычный человек, не похожий ни на кого, человек, которого они нигде никогда не видели и не могли видеть. Только в четвертом часу ночи они осмелились, наконец, очень предупредительно заявить нам, что кафэ уже давно закрыто.

Мы вышли. Орленев был утомлен страшно. Он прилег на скамью в сквере у Национального театра, перед памятником Ибсена, и скоро заснул. Я сел подле, чтобы сторожить его... Вихрем крутились мысли в моей голове, билось сердце и стучало в висках не только от выпитого впервые в большом количестве шампанского, но и от каких то совершенно новых, потрясших меня до основания ощущений. В конце концов и я не выдержал огромного напряжения предыдущих дней и, по всей вероятности, тоже заснул. По крайней мере, что было потом, я не помню... только никогда не

забыть мне момента, в который застало меня сознание.

Было уже около 6 или 7 часов утра. Я стоял на скамье во весь свой рост, в ногах Орленева, и говорил... говорил речь толпе, окружавшей нас. В большинстве это были пансионные хозяйки, кухарки, рабочие и работницы, которые наполняли город в этот ранний час. Помню раскрытые от удивления рты и необычайную тишину, царившую вокруг нас... Я же произносил какую то страстную речь, зовя толпу куда то вперед, на какой то подвиг, совсем как Бранд... Очевидно, выпитое и все, что я слышал от Орленева, наконец мой собственный энтузиазм, страстность ко всяческим монологам, речам и призывам, все вместе опьянило меня настолько, что я потерял всякое представление о времени и месте... Никто меня не прерывал... Поразительно, что никто не смеялся над нами... Помню только, как подъехал фаэтон и четыре норвежских полисмэна с редкой предупредительностью обратились ко мне: „Herr Орленев, не будете ли вы добры и не разрешите ли нам отвезти вас домой", — при этом они любезно козыряли; только тогда я очнулся и стал будить Орленева. Нас вежливо усадили в фаэтон, довезли до самого отеля и, все время не переставая козырять, самым предупредительным образом сдали портье. Так закончился этот замечательный день.

А на другой день... утро — поздравления, беспрерывные приглашения и продолжение триумфа, но теперь уже будничного, неинте-

ресного, потому что нет ничего скучнее похвал и восхищений, когда уже кончилось самое главное — ушло вдохновение.

Но и тут был один все же замечательный штрих. Дирекция еще post factum предложила Орленеву за игру две тысячи крон, что на наши деньги составляло тогда почти тысячу рублей. Орленев наотрез отказался, но попросил чтобы эти деньги были даром могиле Ибсена, прибавив, что для него нет большего счастья, как своей игрой, если он достоин того, вплести хотя бы один лавровый лист в венок Ибсена, на его могиле, как великого драматурга мира... Разумеется этот жест окончательно покорил норвежцев, и они ответили ему тем, что будут счастливы видеть его еще и еще гостем их страны.

Впрочем, этот орленевский, если можно так выразиться, жест имел более глубокий и серьезный смысл. Я забыл упомянуть в своих воспоминаниях об одном факте, который произвел на меня большое впечатление и о котором я рассказывал Орленеву перед тем, когда ему вдруг захотелось сыграть Освальда. Факт этот — кончина Ибсена, последовавшая незадолго до приезда Орленева. Я почти в единственном числе, как русский, присутствовал на похоронах Ибсена. Быть может рассказ об этом и не имеет прямого отношения к моим чисто театральным воспоминаниям; однако, постольку, поскольку я подробно рассказал Орленеву об этом торжестве и на него мой рассказ произвел несомненное впечатление, под влиянием которого, быть может, и возникло

у него желание сыграть Освальда в Христиании, я считал бы не лишним рассказать, именно в этих моих театральных воспоминаниях, как был похоронен Ибсен, — тем более потому, что, как это ни печально, я был, повторяю, почти единственным русским, участвовавшим в ибсеновских похоронах.

Надо сказать, что Ибсен задолго до смерти был прикован к постели и за все это время не произносил ни одного слова. Только в самое последнее мгновенье, уже умирающий, он приподнялся, тряхнул своей львиной головою и отчетливо и громко произнес только одно слово: „Напротив". И произнеся это слово с упрямым упорством, он умер. [1] Так, по крайней мере, об этом мне рассказывали в Норвегии люди, которые хорошо знали Ибсена.

Его похороны были полны величия и торжественности. В церковь собрался весь норвежский парламент. На хорах непрерывно звучал симфонический оркестр и пели лучшие артистические силы страны. Гроб Ибсена возвышался на громадном катафалке, и вокруг него, во всю заднюю стену храма (у норвежцев нет алтарей), гигантским веером были расположены и развешены бесчисленные венки со всего мира. По окончании церковной службы, совсем простой у реформатов, делегации со всех стран дефилировали перед гробом, возлагали венки и произносили речи на всех языках мира. Не только все большие страны

[1] Смерть Ибсена последовала 23 мая 1906 г.

представлены были здесь, но явились делегации даже от самых отдаленных и маленьких стран. Отсутствовала только одна Россия. Это было тем более удивительно, что нигде как в России, в то время, Ибсена так высоко не чтили и не пропагандировали. Но не было даже и венка, если не считать моего скромного безмолвного букета живых цветов, который на последние гроши купили одна русская дама с дочерью и я и который робко и смущенно возложили мы на гроб Ибсена. Нечего говорить о том, что ибсеновские похороны были величайшим событием, надолго оставившим по себе память в маленькой северной стране, породившей поистине великого гиганта. Впрочем, справедливость требует сказать, что Ибсен был менее любим норвежцами, чем другой известный писатель-драматург той же Норвегии Бьернстьерне-Бьернсон. Но, несмотря на это, норвежцы во всей полноте сознавали, конечно, мировое значение Ибсена.

Вот этот то мой рассказ и запал глубоко в душу Павла Николаевича; много раз впоследствии возвращался он к смерти Ибсена, с его строптивым „напротив“, и к тому, что Россия не откликнулась во время на его смерть.

Мы часто обсуждали с Орленевым это замечательное Ибсеновское „напротив“. В самом деле что хотел Ибсен вложить в это слово? Хотел ли он перед смертью еще раз вступить в борьбу со стихией, которая всегда так захватывала его могучий и непокорный дух, или, наоборот, этим „напротив“ в последний

раз он хотел окончательно растоптать и уничтожить всю ту твердыню человеческой пошлости и глупости, с которой он был в неустанной борьбе?

Мне всегда кажется, когда я думаю о творчестве Ибсена, что он, как орел, может поднять вас до головокружительных высот с тем, чтобы там, на этих высотах, мгновенно выпустить вас из своих когтей, и тогда вы летите стремительно вниз, в жуткую трясину, и брошенный остаетесь в одиночестве надолго в непроходимом и топком болоте.

Возвращаюсь к воспоминаниям. Орленев спешил в Россию. Было уже начало лета 1906 года. Ему надо было скорее собрать труппу, чтобы, как я говорил выше, осенью снова отправиться в Америку. И вот наступил день нашего расставания. Мы условились, что я спокойно буду дожидаться в Норвегии его возвращения. Перед отъездом в Америку, осенью, уже намечены были гастроли полным ансамблем русской труппы; норвежцы усиленно просили Орленева об этом. Теперь Орленев сделал мне уже официальное предложение вступить в состав его труппы и, уезжая, просил выучить и обдумать роль Алеши в „Братьях Карамазовых“, которую он намеревался мне предложить уже в эти гастроли. Разумеется, я дал свое согласие, хотя и не без некоторого страха, потому что отнюдь не считал себя готовым актером; хотя в детстве и юности я и играл с успехом на сцене, но в общем мало, а моих занятий урывками

с Писаревым,[1] Читау,[2] Озаровским[3] и другими, в бытность мою с военном училище, я не считал достаточными для такого серьезного выступления. Но, так или иначе, теперь уже мы расставались с Павлом Николаевичем не только друзьями, но и сотоварищами по будущей общей работе и завоеваниям. Мы обещали писать друг другу и вот, к моему великому горю, в один прекрасный день, я с грустью проводил Павла Николаевича на вокзал и простился с ним.

## 3

Теперь я снова погрузился в свое одиночество. Хотя я и имел много хороших и интересных друзей среди норвежцев, но для моего деятельного темперамента, к тому же столь пробужденного Орленевым, не было достаточ-

[1] Писарев, Модест Иванович (род. 2-го февраля 1843 г. в г. Кашире Тульской губ., ум. 30-го сентября 1906 г. в Петербурге). Сценическую карьеру начал в провинции, а в 1885 г. был приглашен на Александринскую сцену. Актер очень большого таланта, обладавший превосходными внешними данными: внушительный рост, выразительное с крупными чертами лицо, великолепный басового тембра голос. Особенно выделился созданием ряда ролей в репертуаре Островского.

[2] Читау, Мария Михайловна (род. в 1859 г.), драматическая артистка и выдающийся в свое время театральный педагог.

[3] Озаровский, Юрий Эрастович (род. в 1869 г., умер в 1927 г. в Париже), разносторонне образованный театральный деятель, талантливый актер и режиссер. Окончил в 1892 г. драматические курсы Спб. Театрального Училища по классу В. Н. Давыдова и был тотчас же принят в Александринский театр. Переиграл множество самых разнообразных ролей первого плана. Как режиссер особенно зарекомендовал себя постановкой в 1902 г. «Ипполита» Эврипида в сотрядничестве с художником Бакстом, а в дальнейшем поставил целый ряд произведений большого художественного значения.

ного выхода и простора. Я было попробовал снова заняться философией в университете, но из этого уже больше ничего не выходило... Скоро я бросил университет и в один прекрасный день, вооружившись котомкой и посохом, на удивление всех моих друзей отправился бродить по стране с тринадцатью кронами в кармане (шесть с половиною рублей на русские деньги). Я добрался до Трондьема, северной столицы Норвегии, вышел к одному из фиорду, прошел весь его пешком и очутился, наконец, далеко в океане, на самом отдаленном и диком острове среди него. Во все это путешествие я испытал много интересных приключений, описывать которые не входит в мою задачу: скажу только, что путешествие это было как нельзя кстати для того, чтобы воплотить в себе все, что я получил от Орленева и подготовить себя к новому, правда давно жданному для меня, миру, куда я готовился теперь окончательно вступить.

Я бродил в одиночестве по совершенно глухим местам такой дивной красоты, о которой можно было бы написать целые поэмы. В сущности в этом несколько необычном путешествии я уже начал пробовать претворять в действительность Орленевские мечты о третьем царстве, зажегшие меня. На своем пути я проходил мимо отелей и пансионов, выбирая исключительно крестьянские избы, куда я и понес свои первые проповеди. И делал я это так: попадешь к вечеру в какую нибудь крестьянскую избу (в Норвегии нет деревень, как у нас, но отдельные хутора

в один — два километра расстояния друг от друга), до тех же пор идешь вдоль фиорда и никого не видишь; только золотые сады по одну сторону и узорчато-снежные горы по другую, волшебной канвою поднимающиеся из сине-матовой воды сказочного фиорда. К вечеру, когда устанешь, — вот и бредешь на первый мерцающий вдали огонек... Добредешь — крестьянская изба. У порога старик крестьянин... читает библию... А зайдешь внутрь — по стенам чистой избы портреты Ибсена, Толстого, иногда Достоевского. Знакомились со мной почему то охотно и быстро. Иностранец, да еще русский — вот и начнется беседа, длинная, долгая, любопытная... Сильно тогда интересовались норвежские крестьяне событиями в России; когда же узнавали, что я эмигрант, вопросам и расспросам не было конца. Часто, отвечая на все эти вопросы, я заканчивал мои интересные беседы с крестьянами чтением по норвежски Толстого, Ибсена, иногда Достоевского и, полный новых ощущений, я с особенным удовольствием и вдохновением делал это... И хотя я недостаточно хорошо владел языком, но мой энтузиазм невольно заражал крестьян и я по своему, подолгу, рассказывал им тогда о третьем царстве, захватившем меня. К ночи я получал хороший ужин и ночлег и денег с меня ни за что не хотели брать. Так и прошел я по всему фиорду много, много километров, до самого океана, где, сев на пароход, уехал на дикий скалистый остров Уну, самый далекий маяк в океане, чтобы отдохнуть от

всех впечатлений. Здесь, на гранитном суровом острове, долгое время я был совершенно один, среди одних рыбаков. Во все это время я не терял связи с Орленевым и добросовестно читал и изучал Достоевского, чтобы быть подготовленным к ожидавшей меня роли Алеши в „Братьях Карамазовых".

И вот однажды я был потрясен известием от Орленева. В одном из местечек, там на севере, куда я ему дал адрес, я получил на почте ужасающее письмо от Павла Николаевича. Он писал, как был, почти до полусмерти, избит на Волге в Сызрани, где он гастролировал с труппой во время знаменитого сызранского пожара.[1] Случилось это так. В день пожара труппа Орленева играла в Сызранском городском театре. О пожаре они ничего не знали; вдруг совершенно неожиданно загорелся и театр. В это время актеры, еще загримированные и одетые, в большинстве были на сцене. Они едва смогли пробраться сквозь огонь и дым, не успев даже переодеться и снять грим. Положение оказалось тем более трагическим, что они должны были, во что бы то ни стало, выбраться из Сызрани в эту же ночь для того, чтобы поспеть в соседний город, где была назначена их очередная гастроль на следующий день. А город горел, горела и станция. Тогда они решили добраться пешком до первой железнодорожной станции, чтобы поймать какой нибудь поезд. Отправились всей труппой, пешком, через поле, с че-

[1] Пожар, во время которого город Сызрань сгорел дотла, произошел 5 июля (ст. стиля) 1906 г.

моданами в руках, как были, в костюмах и гриме. Вот тут то, в поле, их и встретила толпа крестьян, с батогами и цепами бегущая в город. В то время в народе быстро распространился слух, что Сызрань была кем то подожжена; увидя бегущих людей с чемоданами и имеющих к тому же достаточно необычный вид в своих странных костюмах и гримах, толпа остановила их и стала чинить допрос. В это время какая то баба, тоже бежавшая из города, возьми, да и крикни: „вот поджигатели!“ — „Бей их, ребятушки!“ — тотчас же подхватила толпа и их принялись бить. Били жестоко и долго батогами и цепами. Больше всего досталось самому Орленеву, потому что он один не растерялся и вступил с крестьянами в отчаянную словесную и физическую схватку. И только внутренняя сила Павла Николаевича спасла его и его товарищей от неминуемой смерти. Получая жестокие удары и отвечая на них, он ни на минуту не переставал во всю мощь своего голоса убеждать крестьян, что они только актеры и ни в чем неповинны. Когда крестьяне, наконец, опомнились, Орленев был уже избит до того, что его пришлось отвезти в больницу. При этом сами крестьяне, теперь поняв свою ошибку, проявили трогательную заботливость к артисту и сами повезли его. Больничная койка надолго приковала Орленева к Сызрани и, таким образом, отдалила его приезд в Норвегию. [1]

[1] Артист и режиссер труппы Орленева Н. Н. Орлов в своем письме в редакцию журнала «Театр и Искусство» (№ 32, 1906 г.) несколько иначе излагает это событие. «В Сызрань мы приехали, — пишет он, — в день пожара,

На острове, в океане, уже глубокой осенью, я получил, наконец, телеграмму от Павла Николаевича, в которой он извещал меня, что он в Христиании и ждет немедленно моего приезда. На высланные им деньги на третьи сутки я был уже там.

С безумной радостью я ворвался в номер, где остановился Орленев, в тот же самый номер того же отеля, где мы провели с ним столько радостных мгновений в его первый приезд. Я вбежал к Орленеву в том же виде, в каком два месяца бродил по стране. На мне был длинный черный макинтош, огромные крестьянские, с большими гвоздями, сапоги, широкополая шляпа, кожаная норвежская сумка за плечами и сучковатая палка в руках. Я успел отпустить изрядную бороду и мои волосы тоже достаточно отросли. Одним словом, при виде

часов около 12-ти дня... Ветер был сильный и, когда мы возвращались в гостиницу, пожар принял грандиозные размеры»... Но только нельзя было думать ни о каком спектакле, но даже и отдохнуть как следует не удалось, пришлось бежать куда попало. «Безумная паника, отчаяние, горе, смерть на каждом шагу и стонущий ураган огня, охвативший в бешеном ветре город со всех сторон. Треск, обвалы домов, церквей, падение с колоколен колоколов и огненные листы железа, летающие в воздухе как пушинки, под давлением сгущенного горячего воздуха, наконец, взрыв порохового погреба... это был настоящий ад. В 5 часов сгорел дотла весь город». Сначала для спасавшихся актеров все шло благополучно, к ним хотя и приглядывались подозрительно, но трогать не решались. Как вдруг подъехали пожарные, которые, «соскочив с боченков и войдя в толпу, под предлогом обыска, первым делом обобрали нас со словами: „Что с ними церемониться“ и начали действовать при участии хулиганов... Тут было все: и оглобли, и колья, и удары обухом топора. Лично я не терял сознания, хотя и обливался кровью. П. Н. Орленеву и мне досталось больше всех, так как и лежа мы продолжали их уговаривать. Наконец и мы замолкли»... После этого несчастные актеры долго лежали на улице почью под дождем, пока их не доставили на вокзал, где, принявший в них горячее участие комендант станции отправил всех в привокзальный военный госпиталь.

меня Павел Николаевич отшатнулся с радостным смехом и, со свойственным ему юмором и душевностью, вместо приветствия, сказал только одно слово: „Бранд"... потом, расцеловавшись со мной, со словами — „да вы, Сашенька — настоящий Бранд, а потому все, что на вас, мною конфискуется" — тут же отобрал от меня мою сумку, посох и макинтош, пожалев при этом, что он не смог снять волос и бороды.

С тех пор почти всю жизнь он играл Бранда в моем макинтоше и с моей сумкой и даже гримировался под тот облик, какой я тогда приобрел. Рассказам не было конца и с его и с моей стороны, и нам, действительно, обоим было что рассказать друг другу.

## 4

Здесь я должен упомянуть об одной моей замечательной встрече на острове, в океане, потому что эта встреча снова чуть не перевернула всю мою жизнь и долгое время очень беспокоила Павла Николаевича. Дело в том, что на острове, после того как я долгое время пребывал на нем в полном одиночестве, я совершенно неожиданно и случайно познакомился с одной юной крестьянской девушкой, присутствие которой оказалось здесь совершенно исключительным явлением. Остров Уну был заселен рыбаками. Ни малейшего признака земли на нем я не подозревал. Это был сплошной голый гранит, скалами поднимающийся из глубин воды.

Однажды, когда я сидел у себя в доме старого рыбака, давшего мне приют, вдруг в комнату заглянула девушка поразительной, чисто северной, красоты. Она заглянула и скрылась. Сын моего старика хозяина, единственный мой сотоварищ на острове, заметив невольное мое смущение от неожиданного появления Иенни, (так звали эту девушку), ухмыляясь загадочной улыбкой, тотчас стал манить меня за собой. Он привел меня к домику и, заставив войти внутрь, повел по маленькой спиральной лестнице вверх. Здесь, когда я очутился в небольшой бревенчатой комнате, я увидел Иенни, сидящей на полу рядом с моим стариком хозяином. Оба вместе представляли прекрасное зрелище, тем более, что оба были красивы, каждый по своему—он, могучий старик, с длинною седою бородою настоящего морского бога, и она с прядями золотых волос на бледном высоком иссиня-белом лбу, с большими синими глазами и с необыкновенно тонкими и благородными чертами лица; к тому же оба были залиты чудесным вечерним светом, струившимся сквозь небольшое четырехугольное окно прямо из океана, который один только и был виден в это окно, странно расположившееся сдавленным четырехугольником, прямо над полом. Посреди комнаты стояло большое колесо-веретено и ничего кроме него, да еще рыбацких сетей по стенам, в комнате больше не было. Сама же комната сложенная из свежих, еще пахнущих лесом бревен, словно вся расплывалась в красновато-золотистом свете, струившемся с океана. Несколько мгновений я стоял

очарованный и любовался обоими, которые казались совершенно сказочными людьми в этой столь же сказочной комнате. Они, в свою очередь зараженные моим любованием, словно угадывали мое восхищение и долгое время не хотели его нарушать. Потом девушка первая быстро поднялась с места и порывисто, с большим возбуждением, стала засыпать меня бесконечными вопросами, рассказав при этом, что она никогда, за все свои шестнадцать лет, не покидала этого острова, никогда не видела настоящей земли, а вместе с тем ее так интересуют мир и люди, которые живут в нем. С необыкновенной непосредственностью она увлекла меня за собою, к себе домой, чтобы познакомить со своими родными. И вот тут то передо мной открылось совершенно неожиданное для меня и непредставляемое мною явление. Мы спустились с ней за огромную скалу, которую я почему то совершенно пропустил в то время, когда бродил по острову. С удивлением, за скалой я увидел зеленое поле со стадом скота на нем и с большим, хорошо выстроенным домом, похожим на настоящую ферму. Это было тем более необычайно, что на всем острове неоткуда было взяться земле, на острове лишь ютились по голым скалам маленькие хижинки рыбаков, строющиеся всегда с таким расчетом, чтобы не было жалко, если их смоет волна океана, когда разразится буря. Что же это такое было?

Оказалось, что отец Иенни — крестьянин, являясь убежденным анархистом, не желавшим подчиняться каким бы то ни было, ограничи-

вающим его свободную волю, законам, семнадцать лет тому назад, покинул материк и горстями, буквально горстями, в течение двух лет на дырявых и гнилых баржах перевозил землю с континента, чтобы устроить свою жизнь навсегда независимо ни от кого на этом диком острове. Он имел громадную семью в количестве шестнадцати человек детей, которых воспитывал в полном отрешении от всего материального, стремясь лишь к слиянию с миром, с его стихией, не насилуя никого и освобождая дух от насилий других. Такова же была и мать Иенни, высокая, стройная женщина, с лицом мадонны, учившая детей, главным образом, добру и своеобразному философскому толкованию жизни. Никто, кроме океана, не воспитывал их, и потому дети поразили меня не только красотой, но и удивительной непосредственностью, порывистостью и совершенно исключительной душевной чуткостью. Самыми старшими в семье были Иенни и ее сестра Антреа. Одна была по всем своим устремлениям — художницей, другая — поэтессой. Когда я уже подружился с ними, обе с необычайным трепетом показывали мне свои достижения, которым они предавались по ночам, когда кончалась дневная работа по хозяйству в доме; тогда они запирались в башенку, сооруженную на подобие русской светелки, и эта башенка была их любимым убежищем. Ночами они просиживали здесь, прислушиваясь к шуму океана: одна сочиняла сказки и стихи, навеянные его дыханием, другая эти стихи и сказки воплощала красками на бумаге. Обеим хотелось уехать,

учиться, увидеть людей и мир. Иенни была особенно талантливой. Естественно, что я не мог не желать хоть что нибудь сделать для нее. Однако, мое увлечение Иенни едва не окончилось для меня большой трагедией, разыгравшейся уже на материке, где мы случайно очутились с Иенни.

Однажды мы выехали с ней на пароходе — я на материк за почтой, она на ближайший островок, к местному доктору. На пароходе между нами возникло желание отправиться вместе на берег. Предполагая свой скорый отъезд, я хотел познакомить Иенни с одной пасторской семьей и одним норвежским писателем, которых я встретил перед своим отъездом на Уну. К тому же у Иенни была в Мольде родная тетка, которая и приютила нас, когда мы там очутились. В результате нашего путешествия, среди окрестных крестьян распространился слух, что русский анархист, за которого они меня считали, украл норвежскую девушку и собирается увезти ее с собой в Америку. В один из поздних осенних вечеров, когда мы сидели с Иенни у ее тетки к дому собралась большая толпа крестьян намереваясь побить меня каменьями. В комнату ворвался дядя Иенни, и я не знаю, чем бы это все кончилось, если бы не спасла меня очевидность моего глубокого товарищеского и бескорыстного отношения к Иенни, которую она сумела отстоять. Однако, она была немедленно увезена на какой то остров, я же вернулся на Уну, чтобы объяснить и рассказать все ее родителям. Как я и ожидал, семья при-

няла меня с распростертыми объятиями и была искренно возмущена поведением окрестных крестьян. Однако, в результате этого переживания, я свалился с ног и две недели с тяжелой формой нервного потрясения оставался на попечении семьи Иенни. Вот в это то время и застала меня телеграмма Павла Николаевича, извещающая о его приезде. Я немедленно выехал, не дождавшись Иенни. Она же также лежала больной на острове, куда ее увезли в ту знаменательную ночь на маленьком катере и, разумеется, простудили, потому что не дали ей даже как следует одеться.

Когда я рассказал все это Орленеву, повторяю, его очень обеспокоил мой рассказ и он долгое время боялся, что я в один прекрасный момент исчезну, потому что мое увлечение Иенни казалось ему слишком серьезным и глубоким. Эта мысль настолько владела им, что он, даже, когда мы уезжали потом из Христиании, до последнего момента отхода поезда не оставлял меня ни на мгновение одного. Думаю, что некоторые основания к тому у Павла Николаевича действительно были. Меня долгое время не покидала мечта о том, чтобы приобщить к моей будущей жизни Иенни. Но Павел Николаевич понимал, что это было бы безумием и я благодарен ему теперь, что он не дал тогда осуществиться ему. Иенни была слишком экзотическим цветком, взращенным дыханием океана, и вряд ли она смогла бы выдержать ритм европейской жизни, тем более нашей русской действительности, в которую скоро мне пришлось снова окунуться.

Единственное, что я смог сделать в то время — это послать Иенни краски и полотно для ее работ: перед отъездом я получил от нее письмо, в котором она благодарила за посылку и трогательно прощалась со мной.

В том, что я должен был расстаться с Иенни, меня утешала мысль, что мне все же удалось успеть познакомить ее с одним выдающимся норвежским писателем, одиноко жившим круглый год в Мольде. Я встретился с ним накануне моего отъезда на Уну. Мы проговорили одну ночь, но всю напролет. Этот писатель рассказывал мне тогда с восторгом о своей переписке с Кропоткиным и о своем постоянном восхищении Россией и преклонением перед ней, особенно перед образом русской женщины. Его восхищала жертвенность, которая так характерна была тогда для большинства русских женщин, принимавших участие в борьбе за освобождение страны от самодержавного гнета. Он жаловался на эгоизм и черствость своих сородичей. Вот ему то я и хотел отдать Иенни, чтобы он помог ей выбраться на широкую дорогу. Моим рассказам о Иенни он сначала совершенно не поверил и несколько иронизировал надо мною. Но когда я познакомил его с ней, через четверть часа разговора с нею он уже сам восторженно отзывался о Иенни и искренно удивлялся тому, как это мы, русские, умеем находить людей. „Год живу я здесь, — говорил он мне, — в этом уединенном месте и не представлял себе, что бок о бок со мною могли находиться такие кладези, как Иенни". Я не сомневался в том,

что этот писатель сумеет быть действительно полезным ей, не сомневался в его порядочности и этим сглаживалась для меня острота потери Иенни.

Эта острота сглаживалась еще и тем, что я снова был с Павлом Николаевичем, снова горел и теперь еще больше, чем раньше. Будущее, широкое будущее окрыляло надеждами и бодростью, которые не переставал поддерживать не только во мне, но и во всех нас Павел Николаевич. Теперь он вывез из России крепкую труппу и на другой же день по его приезде мы приступили к репетициям [1].

## 5

В то время репетиции Павла Николаевича шли совсем по особенному. Труппа была размещена в том же отеле, где находился и он. Роли у всех были давно на руках и по утрам и по вечерам мы все считывались, стремясь уловить основной дух Ибсеновского Бранда.

Собственно какого нибудь определенного метода работы у Орленева не было. Но он заставлял всех гореть так же, как горел сам. Я бы сказал даже больше, он превращал всю нашу жизнь в атмосферу, близкую той, в которой действовал Бранд и все другие персонажи Ибсеновского произведения. И, конечно, Павел Николаевич начинал прежде всего с себя

[1] В труппу, которую Орленев привез в Норвегию, входили артистки: Кареева, Омарская, Долина, Марусина, Даль; артисты: Орленев, Зичи, Новиков, Антонов Авдеев, Чеэи-Горский, Смирнов, Сосновский, Поляков, Надеждин, Радов и Байворский.

самого... Так например, если Ибсеновский Бранд был полон стремления увести за собою людей в новую церковь, в новую жизнь, — Орленев проделывал то же самое. Разве его мечты о третьем царстве, его окрыленные взлеты к народу и надежды на Америку не были тем же? От каждого в отдельности и от себя самого он требовал подвига и только подвига. На самом же деле подвига, быть может, вовсе никакого и не было, потому что, в сущности, мы были очень удобно и комфортабельно устроены и ни в чем положительно не нуждались; но настроение, которое создавал Орленев, и было иллюзией этого самого подвига. Мы почти ни с кем и никак не общались... Брандовский текст владел нами вполне. Павел Николаевич беспрерывно бередил его сущность, ища оправдания и понимания Бранда и в Ницше, и в Достоевском, и во всех взаимоотношениях между всеми нами и самим собой. Любимой его книгой в то время была книга Ницше „Так говорил Заратустра“. В каждую свободную минутку он возвращался к этой книге и читал вслух тем, кто умел и хотел слушать ее главы. И, надо сказать, читал замечательно. Особенно увлекал его канатный плясун и образ самого великого учителя, наполняющего радостью своих учеников. Орленев непрестанно возвращался к тому, что учитель должен, рано или поздно, покинуть учеников с тем, чтобы сами они попробовали свои силы в смысле обретения радости и мудрости жизни... Но учитель не уходит до конца от своих учеников, он возвращается к ним и, вновь следя за их

ростом и духовным наполнением, укрепляет их силы. В условиях нашей работы сам Орленев, очевидно стремясь быть последовательным, переходил от дружбы к отчуждению и обратно. Это свойство, между прочим, не покидало его всю жизнь.

И вот еще... Ибсеновский герой Бранд говорит в одном из своих монологов: „Чем ниже пал, тем выше поднимись". Для Орленева был огромный смысл в этой мысли. Он любил ее с особенной силой и нередко в своих философских и художественных импровизациях возвращался к ней: он вкладывал в нее разнообразнейшие оттенки и интонации. Я даже думаю, что и некоторые его уклонения от нормы корнем своим имели все одну и ту же мысль, особенно, когда он вдруг моментами начинал безудержно пить и потом вдруг неожиданно мгновенно прекращал это питье, принимаясь с еще большей страстностью и вдохновеньем за работу. И питье Павла Николаевича не было подобным тому, как обычно пьют люди: он пил запоями и подолгу, и в опьянении не переставая искать новых деталей, новых ощущений роли; часто именно тогда она овладевала им с лихорадочной силой, заставляя переживать пароксизмы страданий совершенно невероятных, вплоть до того, что он мог биться головой об стенку; это я наблюдал впоследствии, когда он работал над Гамлетом. Характерно, что в одно и тоже время Павел Николаевич очень не любил, когда пили другие, за исключением редких случаев, когда он почему то вдруг сам разрешал это питье после



Труппа, с которой П. Н. Орленев гастролировал в Норвегии.
П. Н. Орленев — первый справа (сидит); у его ног — А. А. Мгебров (второй справа на полу).

большой и упорной работы. К пьющим же так, просто, он предъявлял жестокие требования после, и если они их не выполняли, обливал их презрением и гневом. И тут, разумеется, владели им те же самые мысли Брандовского порядка о падениях и взлетах. Да, это было очевидное — „чем ниже пал, тем выше поднимись". И так во всем, во всей своей жизни, даже в личной, но в работе особенно.

Работал Орленев беспрерывными запоями, неустанно, вкладывая бесконечное количество времени в свою работу, не механическую только, но полную живого трепета и горения. Он знал и любил самую мучительно-черную, суровую, трудную работу, начиная с текста, которым он овладевал в совершенстве, прежде чем приступить хотя бы к первым пробам его выявления. Каждое принимаемое им слово в тексте было для него священнодействием, — достаточно было взглянуть на его записные книжки, куда он вписывал свои роли: это — целые тома с бесчисленными пометками и замечаниями; даже тогда, когда он уже овладевал текстом в совершенстве, он все же вновь переписывал свои роли, но уже одними начальными буквами каждого слова, и по этим иероглифам постоянно проверял себя. Вот поэтому его репетиции носили всегда чрезвычайно интенсивный характер.

Как мало актеров, знающих подобную работу! Ведь, даже в лучших, образцовых театрах нередко актеры изучают тексты своих ролей в процессе репетиционных работ, а иногда и на репетициях только.

Ко всему тому надо сказать, что Орленев, работая над какою нибудь одною ролью, скажем, над Брандом, одновременно никогда не покидал и другие свои любимые роли, как Раскольникова, Федора, Дмитрия Карамазова, Освальда, Сольнеса, Бранда[1], Арнольда Крамера[2], или Лоренззаччио[3]. Он всегда искал сопоставлений: работая, например, над Ибсеном, он не переставал читать и изучать Достоевского, отыскивая в сравнениях новый и новый смысл роли. Пути его работы были различны и совершенно исключительны по силе интуиции, которая всегда была для него краеугольным камнем во всем. Окончательное же овладение ролью для Орленева лежало отнюдь не в области того или иного механического процесса, он часто, например, говорил, что необходимо перерасти всем внутренним существом тот образ, который хочешь играть, и только когда ты сам поднимешься над ним,

[1] Сольнес — герой драмы в 3-х действиях Г. Ибсена. Смутность миросозерцания, угнетающий самоанализ, нерешительность поступков, болезненное самолюбие, постоянное сомнение во всех, в себе, в окружающем трусость души и то, что героиня драмы, Гильда, называет хилой, немощной совестью — вот внутренняя сущность Сольнеса. Роль его — сущий клад для такого «психоаналитического» актера, как Орленев. Появилась пьеса в 1892 г. и в том же году впервые была представлена в Лондоне.

[2] Один из героев драмы Г. Гауптмана «Михаэль Крамер», затравленный окружающей средой, не находящий поддержки даже в родной семье и в конце-концов гибнущий под натиском нелепых случайностей. Драма эта шла в сезон 1900—1901 г. в Театр Лит.-Худож. Об-ва, а в сезон 1901—1902 г. — в Московском Художественном театре при чем Михаэля Крамера играл Станиславский, а Арнольда — Москвин.

[3] Главное действующее лицо в одноименной исторической драме французского поэта Альфреда де Мюссе. Время действия — XVI век, место — Флоренция во время правления Медичи. В сезоне 1899—1900 г. драма эта шла в Театре Лит.-Худ. О-ва.

увидишь его под собою, меньшим себя, тогда только ты сможешь его сыграть действительно прекрасно. Надо представить себе только, каким путем, подчас мучительного страдания и искания, должен проходить художник, ставя перед собою такие громадные задачи преодоления и перерастания образов, которые он берет на себя, и тем более, если эти образы созданы руками гениальных мастеров, являясь как бы отражением и сосредоточием основных устремлений тех эпох, в которые они создавались. Павел Николаевич шел ко всему этому с упорством непреодолимым, подчас мучительно страдая и ища, в иные же времена с необычайной легкостью и радостью. И в эти радостные мгновения он был тогда как Моцарт. В самой простой беседе он постигал целые откровения и изумлял легкостью, с какой он овладевал сложнейшими задачами своей работы.

Итак с уверенностью можно сказать, что самое основное во всем для Орленева и в том, что он всегда требовал от других, — это горение чистое и постоянное. Беспрерывно гореть — вот главный стимул всей его работы и, если угодно, и ее метод. Но это не значит, что Орленев отрицал мастерство, как многие думают, особенно те, кто является сторонниками исключительно формального метода, причисляя Орленева к актерам нутра. Ничего подобного — Орленев работал необычайно методически и упорно над каждым жестом, над каждой фразой, над малейшей деталью мимики и выражения, но все это он не отделял от всей своей сущности, от захвата до конца и совер-

шенно полного, ни от своей собственной жизни, ни от жизни, которой он стремился окружать себя, и жизни даже той, которая его окружала.

Вот почему, быть может, Павлу Николаевичу было трудно уживаться в других театрах, где, разумеется, ни о чем подобном нечего было и мечтать. В том то и дело, что трагедия настоящего художника-артиста, главным образом, в том, что никакое другое искусство не требует такого полного слияния и полной гармонии, как наше. А вместе с тем, как трудно, почти невозможно добиться этой гармонии, когда сцена запружена массой людей, в которой таланты, большие таланты, очень и очень редки. Я уже не говорю о том, что ни в какой другой области, не только искусства, но и любого производственного порядка, нет такого огромного количества совершенно чуждого элемента, как именно в театре. Не будет парадоксом сказать, что в театре на одного актера приходится десять совершеннейших паразитов, которые к тому же всегда являются над актером, но не с ним. Эти паразиты абсолютно чужды театральному телу. Они высасывают его, низводят его до собственных, подчас совершенно обывательских требований. Лишенные могучей воли к искусству, лишенные живой деятельной души, они превращают театр, эту прекрасную сказку, в бездушные обывательские конторы, мелочные лавочки, где искусство продается оптом и в розницу, потрафляя на всякие вкусы рыночного потребителя, совершенно также, как продается плитка шоколада, коробка папирос, оршад, лимонад и монпансье.

Но возвращаюсь к Орленеву... Наши репетиции принимали все более и более интенсивный характер. Нас не пугал маленький номер отеля, куда мы забирались все вместе до отказа. Здесь, в облаках табачного дыма, мы священнодействовали.

Переносясь мысленно к тому времени, я не могу не упомянуть об одной актрисе нашей труппы, которой поручена была роль Агнес. Эта актриса была самовоплощение любви и самоотречения. Где то в России, в каком то маленьком глухом городке, она приползла к Орленеву, в буквальном смысле слова приползла, как собака, голодная и холодная, без нижнего белья, в одном легком, изодранном, обнажающем тело платье. И случилось это так. Она работала в цирке с детских лет, как цирковая наездница, но цирк не удовлетворял ее. Душа ее тянулась к драме, — путей же к ней она не знала. Однажды, в каком то городке, где подвизался бродячий, дешевый цирк, в котором она работала, она пошла в театр и... увидала Орленева. С этого мгновенья она не могла уже быть больше в цирке, и мысль играть на сцене захватила ее. Она бросила цирк, вернее сбежала из него, и принялась за поиски Орленева; где то она его разыскала и попросилась в труппу. Орленев взял ее. Случилось это как раз в нынешнюю осень. Ее внешность, ее серьезность, ее страстная любовь к театру пленили Павла Николаевича и он предложил ей ехать вместе с набранной труппой в Америку. Как то на одной из считок ей вдруг случайно пришлось читать роль Агнес. Участь

ее была решена; с тех пор Орленев ни о какой другой Агнес не хотел и слышать и взялся сам подготовить ее к этой роли. И действительно она поразительно подходила к ней... маленькая, уютная, стройная, полная печальной женской грации, с бледным, совершенно изможденным, острым от мучительной напряженности лицом, на котором, как звезды, сияли черные, горящие, глубокие, большие, бархатистые глаза, с голосом тихим и нежным, полным огромной задушевности, — она как нельзя более кстати гармонировала с самим Орленевым и отвечала его представлениям об Агнес.

Эта актриса, я забыл сейчас ее имя, стала в труппе самым любимым и близким для всех человеком. Всегда молчаливая, тихая, она была необыкновенно мила и добра ко всем. В ее номере постоянно собирались все мы, и она варила нам чудесный черный кофе, который был в некотором роде традиционным и необходимым напитком. Виною тому, отчасти, был сам Орленев, который обожал крепкий черный кофе и не мог обходиться без него ни одного дня в своей жизни. Кстати сказать, за все двадцать лет моего знакомства Орленевым, я никогда не видел, чтобы он как нибудь изменял режим своей жизни. Он вставал утром, работал, не выходя из номера гостиницы, до обеда, затем ложился спать; просыпаясь в шесть часов вечера, он неизменно пил свой черный крепкий кофе и, или шел в театр, или продолжал работу до глубокой ночи. Без кофе он совершенно не мог ни работать, ни играть. Вот

почему, быть может, и нас всех он заразил этой любовью к черному кофе.

Но вернемся к нашей Агнес. Никто никогда почти не слышал от нее ни одного слова, но зато никто никогда не видел ее без роли Агнес в руках. Что бы ни делалось вокруг, она постоянно тихо сидела и читала свою роль. И постепенно из робкой, едва лепечущей ученицы, она превращалась в глубоко страдающую женщину, кроткую и нежную Агнес, которую так любил Бранд и которая так вдохновляла Бранда и, в конце концов даже переросла его, следуя инстинкту сердца, которое одно только знает смысл и значение человеческого существования и страдания.

Судьба не дала возможности этой исключительной женщине-актрисе претворить мечту свою об Агнес в действительность. Скоро она умерла от туберкулеза в России, в больнице, в Выборге, куда судьба забросила нас в конце концов, вместо Америки. Но до последних минут смерти она не знала, что умирает, и не выпускала из рук своей роли, полная надежды, что она ее сыграет. Но я забегаю вперед...

Здесь, в Христиании, в нашем маленьком номере, в облаках синего табачного дыма, выплывали первые тени и призраки Ибсеновского Бранда: и Бранд, и Агнес, и Фогт, и Пробст — эти два лицемерных душителя жизни, и жуткий образ матери Бранда, и легкомысленный, но подобный дыханию утреннего ветра образ Эйнера...

О, какие это были чудесные мгновения, когда Орленев вновь и вновь начинал свои

диалоги с Агнес и его маленькая фигура вдруг вырастала, а тихий шелест Агнес, когда наступали сумерки, уносил всех нас к вершинам суровых гор севера, с их вечными снегами и льдами, шумными водопадами и жителями, такими же суровыми, как скалы, в борьбе и нужде цепляющимися за жизнь, которая всем одинаково дорога и необходима!..

Ритм Ибсеновского стиха, певучий и сильный, увлекающий в глубины человеческого духа и мысли, и, вместе, уничтожающий своей силой все низменное и ползучее в человеке — этим ритмом великолепно владел Орленев и зажигал всех нас.

Когда мы уже все овладели текстом, часто, для проверки, за общим обеденным столом, в столовой отеля, Орленев вдруг заставлял всех нас перекликаться друг с другом Ибсеновским текстом. Здесь мы доходили до виртуозности. Но и этого было мало. Много раз он срывал нас с насиженных мест, увозил куда нибудь на пароходе, далеко за город, и здесь, в скалистых, лесистых местах начинались прекрасные, здоровые, бодрые репетиции на воздухе... „Прохожий... остановись... куда идешь... погибнешь!“. И это звучало в горах и скалах особенно сильно и правдиво. И как радостно было репетировать наши сцены на воздухе, среди скал и гор, на цветущих лужайках, особенно сцены первой юной влюбленности Эйнера и Агнес, когда они оба, подобные легким мотылькам, кружатся и носятся, перекликаясь друг с другом, ловя друг друга и играя. Эйнер был отдан мне и я работал

над ним, как мог, с увлечением и энтузиазмом. Скоро наша работа над Брандом была на время прервана для предстоящих гастролей в Христиании. Орленеву был предложен для гастролей с ансамблем Folkenststeater (Народный театр).

Первым представлением были назначены „Братья Карамазовы" Достоевского.

Здесь мне предстояло впервые выступить на настоящей сцене с настоящей труппою.

## 6

Репетиции шли усиленным темпом. Никогда не забуду моей первой репетиции. Алешу я впитал в себя, и как мог, целыми днями и ночами раздумывал над ролью, выучив ее, конечно, в совершенстве. И вот, когда на первой репетиции стала приближаться моя первая сцена с Дмитрием, я уже задолго весь углубился в себя самого, стараясь проникнуться всецело настроениями Алеши. По роману, не по пьесе, прежде чем Алеша встречается с Дмитрием, он долго в раздумьи гуляет по саду после своего разговора с Екатериной Ивановной. Переделка же начинается прямо со встречи Алеши с Дмитрием, с момента, когда Алеша перелезает забор. Актеры репетировали. Я же за некоторое время до своего появления стал сосредоточенно гулять в глубине репетиционного зала взад и вперед в полной уверенности, что это так нужно; причем я уже начал играть самым настоящим образом: останавливался, делал задумчивое лицо, волновался, стараясь передать волнение, кото-

рое должно было охватить Алешу после разговора с Екатериной Ивановной. Вдруг хохот... „Сашенька, что вы делаете?“ — спрашивает меня Орленев.—„Гуляю“,—отвечаю я и наивно добавляю: — „ведь Алеша в раздумьи гуляет по саду“... Опять смех... Я растерян. Но Орленев меня ободряет и разъясняет, что наша сцена начинается только с момента, когда я перелезаю через забор. Я сконфужен, но вместе с тем долго не могу понять моей ошибки.

Наступил день спектакля. Я волновался ужасно, но волновался и сам Орленев. Когда он уже оделся и загримировался, он пришел ко мне в уборную и стал сам меня гримировать; делал он это почти с отцовскою заботвостью, не переставая подбадривать меня. Пошел занавес ... Началась его сцена: „Сла-ва выш-не-му на све-те, сла-ва выш-не-му во мне...“ — громовым раскатом прозвучала первая фраза, с которой начинает Орленев свой знаменитый сорокаминутный монолог Дмитрия, и в который сейчас должен вступить Алеша. Тотчас же после этой фразы я должен лезть через забор и встретиться с Дмитрием. Кровь отхлынула от всего моего существа, я набрался мужества и, когда меня подтолкнул помощник режиссера, полез и полез так, словно бросался в воду с какого нибудь огромного высокого моста. Когда я уже перекидывал ногу через забор, готовясь соскочить на сцену, на мгновение у меня закружилась голова от какого то изумительного ощущения, словно огромные крылья выросли за спиной... Мой первый прыжок был не совсем удачен, — я слегка зацепился рясой

за гвоздь забора... на мгновение я смутился. Но в тот же момент Орленев подскочил ко мне и облил меня, буквально облил, такой сияющей лаской, что всякое чувство смущения мгновенно пропало. Орленев нежно гладил меня по голове, по лицу и плечам, и от его рук шел прямо сноп электрических искр. Эта электрическая сила Орленева будила и мою нервную силу, а сверкающая рампа и зияющая пустота за ней меня опьяняли. Еще мгновение и я забыл, что это сцена, забыл себя самого и весь ушел в Дмитрия, который рассказывал мне о своих муках, об Екатерине Ивановне, задавал мне интимные вопросы и искал моей душевной поддержки и понимания; со всем этим Дмитрий не перестает возбуждать свой воспаленный мозг коньяком, который он стакан за стаканом пьет, словно для того, что бы солью посыпать свои и так растравленные раны. Я не помню, что и как говорил я, но когда опустился занавес и в зрительном зале раздались аплодисменты, мне стало невыразимо грустно, больно до слез, что все это мгновенно ушло куда то, вдруг грубо прервалось и исчезло. Этого своего первого ощущения на настоящей сцене, с таким партнером, как Орленев, я никогда не забуду во всю мою жизнь, и мне часто кажется, что подобные мгновения неповторимы.

Но какой несказанной радостью и гордостью наполнилось мое сердце, когда, по окончании спектакля, Павел Николаевич нежно обнял меня и, расцеловав, сказал, что лучшего Алеши за много лет своей игры Дмитрия он не встречал.

Впрочем, в моем первом выступлении Орленев не обошелся без присущего ему юмора: для афиши этого первого спектакля он придумал мне псевдоним Иенох-Истомин. Как известно, Иенох был взят живым на небо; считая же меня не от мира сего, Орленев и придумал для меня эту первую половину псевдонима; „Истомина" же он прибавил в знак того, что я „достаточно" истомил его на репетициях своими исканиями и наивностью. После же успеха первого спектакля псевдоним этот был отменен и я стал называться своей собственной фамилией, под которой и играю всю мою жизнь. Но в то время пресловутый Иенох-Истомин немало принес мне огорчений, потому что был предметом постоянных шуток и острот, правда, вполне добродушных, как самого Орленева, так и всей труппы.

Следующий спектакль для меня был менее удачен. Шли „Евреи" Чирикова[1]. Мне была поручена роль городового на базаре, который появляется на сцену во время погрома для того только, чтобы произнести одну лишь фразу: „Запирайте магазины — на базаре неспокойно". Целую неделю я готовил эту роль и придумал даже деталь, как городовой, пользуясь случаем, ворует часы у еврея-часовщика. Репетиции

[1] Чириков, Евгений Николаевич, беллетрист и драматург, входивший в литературную группу, объединившуюся вокруг Максима Горького в издательстве «Знание». Из пьес его выделились: «Иван Мироныч», поставленный в сезон 1904—1905 г. в Московском Художественном театре и «Евреи», особенно долго не сходившие с репертуара провинциальных сцен, благодаря правдивому изображению еврейского горя, забитости и бесправия. После Октябрьской революции эмигрировал заграницу и примкнул к белогвардейскому эмигрантскому движению.

шли в спешном порядке, на меня мало обращали внимания. Однако, во все свободное время... разговаривают, бывало, или сидят, а я все хожу, и нет-нет возьму, да и спрячу что нибудь в карман. Как то Павел Николаевич это заметил. Опять тот же вопрос: „Что вы делаете, Сашенька"?—и мое смущенное объяснение, но на этот раз неясное и недоговоренное. Допытываются. Наконец признаюсь, что придумал деталь и упражняюсь, как ловчее и лучше своровать часы... Разумеется новый взрыв хохота, но на этот раз уже более беспощадный. Но меня это мало смущает. Я ношусь с мыслью выполнить эту деталь в совершенстве. Во все время спектакля я все акты волновался чрезвычайно, ожидая своего выхода. Грим и костюм были обдуманы мною самым детальным образом и городовой вышел на совесть. Когда начался погром, на сцене и за сценой поднялся невообразимый шум. Едва я вскочил на сцену, как меня чуть не сбили с ног, и от моей не только детали с воровством часов, но и целой фразы, которую я так тщательно изучал и произносил на тысячу ладов, не осталось и следа. Это было для меня настоящим горем. Я глухо разрыдался у себя в уборной, но никто и не заметил моего горя, как не заметили даже и того, что моя фраза вовсе не прозвучала.

Гастроли наши в Норвегии имели большой и шумный успех и у прессы и у публики. Орленев взял хорошие деньги, труппа окрылилась и теперь мы только ожидали часа нашего отплытия в Нью-Йорк. В Нью-Йорке мы предполагали развернуть в первую очередь Ибсенов-

ского Бранда: и вот желанный день и час пришел. Орленев купил билеты на американский пароход, которые стоили для всей труппы громадных денег, и на завтра мы готовились к отплытию. Вдруг из Нью-Йорка приходит телеграмма от Назимовой: „не приезжай—боюсь помешаешь". Эта телеграмма, как громом, поразила Орленева.

Орленев был прежде всего и всегда благородный человек. Не даром он так прекрасно играет Дмитрия Карамазова. Раз этого пожелала женщина, с которой у него были свои счеты... вопрос кончен. Поездка отменена, билеты пропали, и Орленев решил вернуться в Россию. Чтобы понять это, надо знать всю сложность отношений с Аллой Назимовой. Алла Назимова была быть может единственной женщиной в жизни Орленева, которую он действительно и глубоко любил. В нее он вложил все свои творческие силы. Из нее он создал актрису, которая, как я говорил выше, стала знаменитостью в Америке. С ней вместе он создавал, свой первый театр в Америке. Насколько мне известно, Назимова, кажется, тоже любила Орленева. По крайней мере, я слышал о том, что она долгое время терпеливо выносила необузданный и неистовый характер Орленева, который, почему то с особенной силой проявлялся у него в отношении Назимовой, особенно в то время, когда он творил из нее актрису. Во всяком случае, влияние его на Назимову было огромным. Много раз она порывалась, будучи тоже сильной и страстной натурой, уйти из под этого влияния, тем более потому, что, повидимому, бескомпромиссный



П. Н. Орленев.

путь Орленева, как художника, не вполне отвечал ее истинным желаниям. По всем данным Назимова, будучи яркой и интересной женщиной всем существом своим стремилась к блестящей карьере. Ее первый приезд в Америку, вместе с Орленевым, давал громадный простор этому стремлению. Успех Орленева сблизил ее с нужными для ее целей кругами. Когда Орленев уехал в Россию, она осталась дожидаться его там, чтобы изучить английский язык. Однако, за время его отсутствия она сошлась с одним из крупных американских режиссеров и, таким образом, встала вплотную к возможности осуществления своих тщеславных планов о блестящей, широкой карьере. Однако, она не переставала опасаться влияния, какое оказывал на нее Орленев и потому то так и боялась его вторичного приезда. Орленев это понял и, повторяю, для его благородной натуры не оставалось никакого другого выхода, как исполнить ее желание.

Но это было трагическим поворотом в его жизни. С этого момента он горько запил и жизнь наша потускнела и погрузилась надолго в мрак. Прежде чем начать что либо новое, нужно было вернуться в Россию. Так думал Орленев и так решил. Начались приготовления к возвращению. Они шли спешно, но вяло; планы менялись за планами и, наконец, остановились прежде всего на гастролях по Финляндии. Разумеется, Павел Николаевич предложил мне ехать с ним. Хотя возвращение в Россию и было для меня довольно рискованным, особенно переезд через границу, но вы-

бора не было и я решился, тем более потому, что Орленев ручался за мой безопасный переезд, взяв его на свое попечение и ответственность. Конечно, как для члена труппы, это сделать было гораздо легче, принимая во внимание просчет и прочее.

Орленев пил. Пил очень много... и питье его хотя и мучило, но все же как то окрыляло на новые планы и надежды. Правда, его крылья уже не взмахивались по орлиному — сердечная рана оказалась слишком глубокой, за ней же скоро последовала и физическая: как раз теперь Орленев заболел той страшной болезнью, которая рано или поздно добивает людей. На этом прискорбном трагическом факте я не могу не остановиться и не упомянуть о нем; не говоря уже о том, что в дальнейшей жизни и творчестве Орленева он не мог пройти бесследно, сам по себе этот факт настолько жуток, по какой то роковой случайности, что он невольно остался в моих воспоминаниях, как дикий кошмар непрочности всего в мире и даже гениального человеческого духа. Орленев был заражен девушкой нашего отеля. Жутко подумать, что тридцативосьмилетнему Орленеву была нанесена такая глубокая физическая рана и нанесена так случайно и неожиданно и еще более жутко, если эта рана была, пусть не прямым, но хотя бы даже косвенным следствием той огромной моральной раны, которая была нанесена ему любимым человеком. Но, так или иначе, Орленев был ранен. Все это я прекрасно сознавал и мучился всем этим, потому что инстинктивно угадывал,

что рана Орленева не только рана для него самого, но и для всех тех планов, которые мы с ним строили.

Но я слишком привязался к Павлу Николаевичу, чтоб расстаться с ним — я на что то еще надеялся.

Павел Николаевич не бросал работу над Брандом, но теперь эта работа стала носить более личный и индивидуальный характер. Он совсем отошел от труппы и только со мной еще, и то изредка, продолжал делиться своими достижениями в роли.

## 7

Наконец мы покинули Христианию. Приехали в Стокгольм и из Стокгольма сели прямо на пароход.

Весь путь на пароходе, из Стокгольма до Або, мы с Орленевым не выходили из кают-кампании, где были почти все время вдвоем. И тут Павел Николаевич не переставал пить, и с какой то упорной страстностью, вновь и вновь, возвращался к Бранду. Теперь его больше всего интересовал конец. Он не согласен был с концом ибсеновского Бранда и искал пути и возможности его переделки. Ему хотелось вознести Бранда над лавинами, над стихийностью, над той нелепой гибелью, в которой потерялась воля Бранда. Быть может, собственная личная трагедия толкала его к тому, но, как бы там ни было, его творческая мысль упорно работала в этом направлении.

В тот день на пароходе, между прочим, произошел довольно курьезный случай. Одно-

временно с нами ехал русский посланник в Норвегии Крупенский. Заинтересовавшись присутствием Орленева на пароходе, он захотел познакомиться с ним, разумеется, в связи с тем успехом и славой, которые приобрел Орленев в Норвегии. С этим намерением Крупенский отправился в кают-компанию как раз в тот момент, когда Орленев особенно был возбужден и от терзающей его мысли и от выпитого шампанского. Как сейчас помню большую фигуру Крупенского, переступившего порог кают-компании... Увидев нас, Крупенский остановился у двери, с улыбающимся лицом, готовый подойти к нам. Но вдруг Орленев уставился на него и, после большой паузы, начал: „Ты кто такой?.. Посланник?! Убирайся отсюда!.. уйди!..“ Лицо Крупенского мгновенно вытянулось и застыло в недоумении... но Орленев не унимался: „Уходи!.. или ты не слышишь кто говорит с тобой?! Я сам посол великого духа и не хочу знать тебя... уходи!!.“ — с силою закончил Орленев. Что могло произойти после этого — я не знаю; но Крупенский, согнувшись в три погибели, исчез за дверью. Больше мы его не видали и как будто никаких последствий от этого инцидента не произошло; может быть оттого, что самому Крупенскому было неловко, что в то мгновенье он перепугался до нельзя и обнаружил свой испуг.

Наши гастроли начались в Гельсингфорсе. Теперь Орленев был полон каким то бурным весельем, которым старался заглушить терзающую его тоску. Так, между прочим, в Гель-

сингфорсе он придумал забавную шутку в день нашего приезда: нанял двадцать извозчиков, рассадил каждого из нас по одному на извозчика и заставил целых два часа кататься гуськом по городу во главе с самим собой, убедив всех, что это самая дешевая и лучшая реклама. Не знаю, это ли помогло или что другое, но гастроли в Гельсингфорсе прошли и морально и материально успешно. В том же Гельсингфорсе, уже покидая его, Павел Николаевич выкинул ряд самых невероятных мальчишеских выходок. Так, например, на станции он звонил во все колокола, оборвал многим генералам пуговицы, а в буфете допустил выходку, которая едва не окончилась для него печальными последствиями. Так, он подозвал одного из лакеев и, узнав, что его зовут Николаем, мелом на его спине написал: „второй", и стал громко, несмотря на сидящих по соседству жандармов, кричать на весь зал этому лакею: „Человек, поди сюда! Николай второй..." Когда один из жандармов, наконец, подошел к Орленеву и заявил ему, что он вынужден будет его арестовать, Орленев, как ни в чем не бывало, весело ответил ему: „За что? Да я честь Николаю второму оказываю, что я его человеком зову"...

Только огромное личное обаяние Павла Николаевича помогало безболезненно ликвидировать все эти и подобные им инциденты, которые теперь почти все время сопровождали нас. Из Гельсингфорса мы направились в Выборг. Здесь умерла та актриса, о которой я писал

выше. Это было новой трагедией в нашей тогда, в общем, довольно сумбурной жизни...

Я стал чувствовать приступы все большей и большей тоски...

За Выборгом последовали Рига, Либава, Ревель и другие маленькие города. На этом пути, между прочим, мне пришлось столкнуться с известным трагиком Россовым [1]. Столкнулись мы с ним, кажется, в Риге. В противоположность Орленеву, Россов был всю свою жизнь большим трезвенником. Хотя он и не обладал стихийностью таланта Орленева и его глубиною, но одна особенность Россовского дарования была поразительна. Она заключалась в том, что Россов, несмотря на большое заикание в жизни, совершенно преодолевал его на сцене. Россов играл исключительно классический репертуар трагического плана. Увидев меня Алешею в „Братьях Карамазовых", он первый указал мне на трагический характер моего дарования. После спектакля мы много говорили с ним о необходимости большой школы и работы для актера. Мне хорошо запомнилась одна его фраза, которую

[1] Россов, Николай Петрович, трагик. Актер очень странной репутации: почти 35 лет он проходил под маркой «любителя», хотя вся его сценическая работа была столь же профессиональной, как и у всякого другого актера. Но дело в том, что Россов нигде не служил регулярно, а всегда только гастролировал. Особенность его гастролей заключалась в том, что он повсюду играл только классический репертуар, в особенности по народным театрам, где выступал очень часто, при чем Шекспир неизменно был на первом плане. Играл же Россов такой репертуар не имея для того, в сущности, никаких данных и, прежде всего, подлинно трагического темперамента. Но от всего, что он делал на сцене, веяло исключительной добросовестностью, каким то постоянным эмоциональным напряжением и совершенно из ряду вон выходящей любовью к своему делу.

он тогда проникновенно и глубоко высказал: „Если хочешь играть трагедии, никогда не надо играть, так называемых, пиджачных пьес". Ибо, как говорил Россов, все эти пьесы отучают актера от настоящего трагического жеста и принижают его дух. В то время разговор с Россовым произвел на меня большое впечатление, тем более потому, что теперь наши гастроли шли с большим перебоем: в одних местах они проходили с огромным подъемом и успехом, в других—вяло и тускло. При чем работы фактически почти никакой не было. Бранд повис в воздухе, мечта же о третьем царстве почти заглохла. К тому же Орленев не прекращал пить и я лицом к лицу столкнулся с черными буднями актерской жизни. Да и гастроли, несмотря на всю исключительность игры Орленева, стали для меня лично терять интерес, потому что репертуар наших пьес очень сузился, так как многие из актеров, из-за несостоявшейся поездки в Америку, разбрелись. Кончилось тем, что в одном из городов я не выдержал и решил серьезно переговорить с Орленевым. Я инстинктивно чувствовал, что у меня нет настоящей школы и что потому играть в гастрольных условиях для меня чрезвычайно вредно. Мое отчаяние усиливалось главным образом еще и от того, что я видел, как все мечты о третьем царстве расплывались и постепенно все больше и больше превращались в мираж.

В сущности я был, конечно, не прав. Надо было, быть может, как то выждать, помочь Орленеву выйти из морального тупика и упорно

твердить ему про нашу основную задачу, нашу конечную цель: создание крестьянского театра. Но я был слишком юн, рвался в бой и состояние Орленева меня пугало. В одном из городов, уже почти к Рождеству, я решился на уход. Это было очень трудно, но иного выбора не было. Орленев, очевидно, и сам понимал это, хотя расстаться со мною ему было не совсем легко.

Помню, когда в последний раз я пришел проститься с ним, в маленький тесный номер какой то гостиницы небольшого уездного городка, куда забросила нас судьба и где особенно пил Орленев последнее время, Павел Николаевич встретил меня спиной, отвернувшись к окну. Обоим нам в этот момент было очень тяжело... Он долго нервно барабанил пальцами по стеклу и потом вдруг обернулся ко мне. Лицо его было печально и грустно: „Помните, Сашенька", — ласково и мягко проговорил он, — „сейчас вы уходите от меня, — это так нужно... Вас ждут успех и победа... Вы побываете везде, вспомните меня... Вы будете и в Художественном театре, и у Комиссаржевской и в других театрах, и у Мейерхольда... я так чувствую. Но вы опять придете ко мне. Я знаю, что придете. А теперь идите... нам нужно расстаться. Прощайте..." Он обнял меня и мы горячо простились друг с другом.

Так закончился первый этап моей близости с Орленевым.

Вскоре после того он уехал за границу и, как я узнал потом, уехал лечиться от страшной болезни, которая его сразила.

Расставшись с Павлом Николаевичем, я унес в душе безгранично благодарное и светлое к нему чувство. Но тогда владел мною не только один страх, но и жажда самому испытать свои силы, познать свою индивидуальность в искусстве, все то, что пробудил во мне Орленев. И, конечно, в тот момент мне не под силу было, до конца понять Орленева, осознать всю трагедию этого одинокого, оторванного от всех, огромного артиста-художника, не могущего найти себя в атмосфере безразличия и эгоизма, царствовавших в русском театре, который тогда, в большинстве, был отражением мелкобуржуазного мещанства, махровым цветом распустившегося в России вместе с капиталистически-буржуазным строем.

## 8

Покинув Орленева, я был полон теперь только одним желанием — учиться, учиться во что бы то ни стало, чтобы вооруженным вступить на тот путь, который открылся передо мной. Я не оставлял надежды, что рано или поздно мы встретимся снова, но когда я уже окажусь более подготовленным к тому, о чем мы мечтали.

Тогда на пророчество Орленева я не обратил особого внимания. Вернее, я даже позабыл о нем... Вихрь моей собственной жизни закрутил меня. Вереницы разнообразнейших впечатлений, новые встречи и новые люди, возможности, которые открылись передо мной после того, как я вступил на сценический путь, и, главное,

новизна моего положения, как совершенно свободного гражданина, после того как мундир перестал тяготить мои плечи, — все это переполняло меня и я жадно мчался вперед, в объятия подстерегающей меня жизни. И я не заметил, как слова Орленева действительно оказались пророческими. По крайней мере одна из моих кратких встреч с ним произошла как раз, когда я уже был в труппе Веры Федоровны Комиссаржевской в конце 1909 года. К Комиссаржевской же я был приглашен после моей сравнительно недолговременной работы в Художественном театре.

Встретились мы с Орленевым в Риге, во время большого предсмертного турне Веры Федоровны по России, со всем ее театром, в котором я уже занимал не маленькое положение. Как известно, эти гастроли сопровождались необычайным успехом; они были, своего рода, большим событием театрального дня. Толпы народа встречали и провожали нас... Каждое представление, в каждом городе, захватывало целиком тот город, где мы находились... Сама Вера Федоровна была окружена ореолом славы и мы все, находившиеся с ней, купались в лучах этой славы...

Надо сказать, что Вера Федоровна и Павел Николаевич необычайно были родственны по духу. Эти два человека постоянно стремились друг к другу, но жизнь почему то стихийно разобщала их. Веру Федоровну оберегали и охраняли от Орленева, а Орленеву мешала сблизиться с Верой Федоровной прирожденная ему гордость. И в результате два таких

огромных таланта, живших одновременно, так и не столкнулись вместе на одном пути, хотя к этому обоих влекло неудержимо. Бывало, когда встречались Орленев с Комиссаржевской, их невозможно было оторвать друг от друга... И вот почему, все близкие Веры Федоровны, а у нее таких всегда было слишком много, безумно боялись этих встреч и делали все возможное, чтобы их предотвращать...

Наш приезд в Ригу совпал с гастролями Орленева. Но какая это была огромная разница! В то время как у Комиссаржевской собралась блестящая труппа и вместе с нами ехали декорации и костюмы, созданные лучшими художниками того времени (Бакст, Калмаков, Добужинский и др.), Орленев гастролировал с какими то жалкими маленькими актерами, не имея с собой не только декораций, но даже сколько нибудь приличных костюмов; они подбирались случайно, по местным мастерским. Гастроли Веры Федоровны протекали в лучших театрах города, — гастроли же Орленева шли по каким то задворкам. Вера Федоровна со своей труппой размещалась в лучшем отеле — Орленев ютился в жалкой, грязной гостинице. Все улыбалось в этот момент Комиссаржевской, — все было против Орленева.

И я нашел Павла Николаевича в маленьком грязном номеришке какой то отвратительной гостиницы. Батарея бутылок наполняла номер и сам Павел Николаевич был в состоянии безумного, дикого, страшного запоя.

И все же... да простится мне это кощунство... когда я встретился с Павлом Николаевичем...

когда я остался с ним в его маленьком номере, далеко за полночь, и он, пьяный, растерзанный и почти безумный, читал мне того же Раскольникова, Бранда, Федора и Дмитрия,— я забыл все, что ослепляло и пленяло меня до сих пор... Все побледнело и потускнело передо мною, все мои встречи с самыми талантливейшими и интереснейшими людьми—все показались ничтожными, ненужными, скучными, серыми... И даже сам Художественный театр побледнел и исчез в моем воображении... И как ни кощунственно это,— и Вера Федоровна, сама Вера Федоровна! — показалась мне меньше, много меньше Орленева... Но Вера Федоровна — гениальная огромная артистка... Я ее любил не меньше Орленева... Как же могло случиться, что эти двое, родные и близкие, так далеки друг от друга... В сущности, кто окружал Веру Федоровну?.. Хорошие мастера, умные и талантливые актеры, не больше. Разве они знали творческие муки, которые знала она?.. Так почему же она и не он?.. Почему эти двое дерзновенных мечтателя не объединены одним порывом, одной мыслью, одним совместным, великим желанием помочь друг другу, слиться друг с другом в благородной борьбе за свое искусство.

В то время разрешить эти вопросы мне было не под силу. Но сердце мое обливалось кровью, когда я смотрел на Орленева и противопоставлял его жалкое положение блестящему положению Комиссаржевской. Это был для меня жуткий, трагический вопрос.

Когда я рассказал Комиссаржевской о моей встрече с Орленевым, она решила во что бы

то ни стало увидеть его... Повидимому, и Орленеву очень хотелось встретиться с Верой Федоровной. Я очутился между ними в роли посредника этого знаменательного свидания. Вера Федоровна долго готовилась к нему, и, повидимому, также готовился и Орленев. Он даже прекратил пить, что меня очень радовало. Наконец, на одном из спектаклей Вера Федоровна совершенно таинственно передала мне маленькую записку для Орленева. Она писала: „Буду у вас завтра в восемь часов вечера". Отдавая записку, она просила меня быть тоже. С утра того дня я уже был у Орленева. Павел Николаевич был возбужден необычайно, но в этот день он был мил и прост и весь искрился неподдельным и искренним вдохновением. Даже о своих неудачах он говорил с большим юмором и, казалось, ничто не предвещало того, чтобы к вечеру с ним случился совершеннейший переворот.

Приближался час назначенного Верой Федоровной свидания. Я волновался очень... Ровно в восемь часов раздался тихий стук в дверь. Эта была Вера Федоровна. Она пришла необычайно праздничная: вся в белом, тихая, светлая, сосредоточенная и прекрасная. Но что произошло с Орленевым в эти мгновения — трудно поверить: он вдруг совершенно преобразился. Куда девался его милый, простой, задушевный тон — я не верил своим глазам. Словно кто то взял этого человека и поставил его на высокие, чрезвычайно неудобные и ему совершенно ненужные ходули. За все полчаса, пока сидела Комиссаржевская, говорил один

Орленев, и говорил с необычайным пафосом, каким то деланным актерским тоном, хвастаясь своими успехами, одним словом, он совершенно непонятно, нелепо держал себя и я не узнавал его. Вера Федоровна словно набрала воды в рот, почти не сказала ни одного слова и молча, даже холодно, простилась с ним. Я должен был проводить ее... Но в последний момент я забежал к Орленеву... Он сидел опустившийся, с лицом, на котором отражалась невыразимая мука, и был опять такой же милый, простой и задушевный... Только чувствовалось, что теперь начнется страшное и жестокое опьянение. Я горячо поцеловал Орленева и пошел за Верой Федоровной, которая уже спускалась с лестницы гостиницы.

На извозчике мы долгое время ехали молча. Из глубины души у меня росло глубоко враждебное чувство к Вере Федоровне. Никто из нас не решался заговорить первым. Наконец, когда мы проехали уже довольно большое расстояние, Вера Федоровна обратилась ко мне и отчеканила твердым, холодным тоном: „Орленев — конченный человек". Тогда буря протеста поднялась во мне. Я наговорил Вере Федоровне кучу неприятностей. Я упрекнул ее в жестокости и нечуткости; я сказал, что стыдно ей, когда она сейчас в ореоле славы, когда все улыбается на ее пути, произносить приговор Орленеву. Она не сказала мне в ответ ни одного слова, но было очевидно, что слова мои задели ее глубоко. Две недели я не разговаривал с Верой Федоровной и демонстративно держал себя с ней. Но, кажется, она

мне это простила. Во всяком случае, об этой встрече с Орленевым мы никогда не говорили с ней больше. Мне же кажется эта встреча, несмотря на ее краткость, чрезвычайно значительной. Мне до сих пор кажется, что в тот момент Орленев был верен себе. Разве не дерзал он больше Комиссаржевской и, как ни прекрасен путь Веры Федоровны, путь Орленева — трагичнее.

Я опускаю другие кратковременные встречи с Павлом Николаевичем в те времена, как не имеющие большого значения.

## 9

Теперь перехожу ко второй по значительности встрече с Орленевым, сыгравшей снова существенную роль в моей жизни. Ко времени этой встречи я уже прошел через Художественный театр и через театр Комиссаржевской и многое другое...

Эта вторая встреча произошла в момент самого отчаянного состояния моего духа... Только что в Ташкенте от страшной болезни — черной оспы — в конце нашей гастрольной поездки умерла Вера Федоровна.

Ее смерть застала меня в Петербурге, куда я приехал из Ташкента за несколько дней до ее болезни, заболев сам после длительного двухлетнего турне по Сибири, России и Азии. Моему отчаянию не было предела, потому что со смертью Веры Федоровны перелистывалась безвозвратно одна из самых ярких и замечательных страниц моей жизни.

Правда, мой отъезд от Веры Федоровны являлся в то время следствием не только одной болезни, но и некоторого разрыва с ней, разрыва, разумеется, временного, потому что в основе было много личного, неотстоявшегося, молодого. Этого мне придется коснуться в главе о Комиссаржевской, — здесь же я только подчеркиваю, что смерть ее была для меня действительно неожиданным ужасным ударом.

Вот почему появление Орленева в эти мгновения было мне особенно нужным и радостным и об этой встрече с Павлом Николаевичем у меня сохранились самые благодарные воспоминания.

Случилось это так. Однажды ко мне на квартиру пришел какой то пожилой человек и объявил мне: „Павел Николаевич ждет вас во Франции... Едем". Это было приблизительно в конце февраля 1910 года. Вера Федоровна умерла десятого февраля того же года. От радости, или от неожиданности, я почему то серьезно вообразил, что мне надо немедленно, без всяких разговоров ехать во Францию... Посланный от Орленева, вне всякого сомнения. был тот, кто должен отвезти меня к нему. Я стал собираться сейчас же к отъезду... Однако, Франция оказалась ни больше ни меньше, как гостиницей на Морской улице. Через несколько мгновений я был у Павла Николаевича. Его я нашел бодрым и он был горд своей бодростью. От упавшего духом и ослабевшего Орленева, каким я его покинул, не осталось и следа. Я увидел прежнего Орле-

нева, того самого, которого я знал в Христиании до всего рокового и трагического, что с ним случилось там в дальнейшем. Мы встретились так, как будто ничего того, что было после, не было... как будто радостный день нашей первой встречи не прерывался.

Без всяких предисловий Павел Николаевич сказал мне только: „Сашенька, третье царство есть... Хотите уехать со мной сегодня же, не спрашивая куда? — „Ну, разумеется, да!.." Я не хотел, я жаждал этого...

Вечером того же дня мы сидели вдвоем с Павлом Николаевичем в курьерском поезде, который мчал нас в Москву...

За весь путь от Петербурга до Москвы, Павел Николаевич так и не сказал, куда и зачем он меня везет. Но он много говорил о том, что человеку необходимо преодолевать в себе все, если он хочет чего нибудь достигнуть. Он говорил, что рад встретить меня таким же легким и радостным, каким я был в Норвегии; рад, что я не утратил своего горящего духа, потому что нет ничего в жизни важнее его; самое ужасное, по его мнению, это дух тяжести, который тянет нас к земле... С большой тоской передавал он мне о некоторых своих встречах с прежними сподвижниками и сотоварищами. Как скоро они осели: одни женились, другие превратились в чиновников от искусства, третьи же, вообще, изменили всему. О иных же он говорил, что им было стыдно встретиться с ним и смотреть ему в глаза.

Все это время сам Орленев не переставал искать третьего царства... Мечты вновь окры-

ляли его и он с упоением передавал мне, что теперь оно найдено и я скоро его увижу: „но вы должны, Сашенька, отбросить все со своего пути, прежде чем войти в это царство... Посмотрите и решите, можете ли вы быть в нем",— так говорил мне Павел Николаевич.

На мой уход от него он совсем не сердился и считал, что, напротив, тогда ему самому это нужно было очень. О нашей же встрече в Риге он вспоминал с большой грустью и жалел, что свидание его с Верой Федоровной произошло, когда он был в таком ужасном состоянии. Впрочем, о ней мы говорили мало. Мы оба избегали говорить о Комиссаржевской. Быть может, у каждого по своему, но грусть была велика и моя и Орленева.

В этой встрече Орленев был совершенно один. Ни одной женщины не было на его пути. В одиночестве же Орленев был во много раз окрыленнее и вдохновеннее.

Я забыл упомянуть, что в Риге я его застал вместе с некоей Павловой, впоследствии известной артисткой, которая сделала блестящую карьеру в Европе. Тогда же Павлова была совсем юной гимназисткой, безумно влюбленной в Орленева. Она пошла очертя голову за ним, бросив родных, гимназию, все, все на своем пути. Говорят, сейчас Павлова—настоящая красавица,—тогда же в Риге я помню ее худенькой, бледной девушкой, почти девочкой, у которой поминутно краснел носик и были все время печальные, красные от слез глаза. С невероятной страстностью она привязалась к Орленеву и следовала за ним буквально по пятам.

Орленев же, разумеется, в тогдашнем своем состоянии, мало был склонен к какой бы то ни было любви. Во первых, он изживал свою личную трагедию, во вторых, им не переставал владеть Бранд, которым только он и жил последние годы. Положение Павловой в то время было ужасающим. Она, со слезами на глазах, жаловалась мне, что ей бесконечно тяжело с Павлом Николаевичем, но уйти от него она не в силах, потому что безумно его любит и много получает от него, как от художника и человека, несмотря ни на что. А это „что", было поистине, таким, о чем следует упомянуть.

В это время Орленев, как раз, был поглощен в работе над Брандом, разрешением вопроса последнего освобождения и победы над духом тяжести, надо всем, что принижает человека, тянет его к земле и делает его рабом и пленником земных страстей и желаний. Несчастная Павлова, как раз, оказалась объектом его опытов и исследований в этой области.

Нельзя забывать, что Орленев, обладая стихийным, гениальным талантом, разумеется, был обуреваем в то же время сильными страстями и порывами и другого порядка. Женщин он любил до теперешних дней своих, хотя и вел постоянную и упорную борьбу с ними. Женщины также любили Орленева и шли к нему, как бабочки, которые летят на огонь. Часто сгорая в Орленеве без остатка, они уходили с самыми благодарными и светлыми воспоминаниями, прощая ему все. А прощать было за что, хотя бы за то, что он взваливал на

их хрупкие плечи всю ту огромную тяжесть, которая давила его самого. Быть с ним—это значило жить тем, чем он жил. Это же далеко не всем под силу. Гений Орленева не всегда ему самому был ясен и понятен,—где же было разбираться в сложных глубинах трепавшей его стихии тем маленьким, не всегда умным женщинам, которые встречались на его пути. Мне кажется, в жизни Орленева, как это ни странно, не было по настоящему глубокой, цельной, умной и чуткой женщины, которая могла бы действительно понимать его и быть ему достойной спутницей; все женщины, которых, по крайней мере, я встречал с ним, в качестве его жен и спутниц, поражали своей заурядностью, малой культурностью и, я бы сказал, даже вульгарностью. Я часто задумывался над этим вопросом и первое время меня это очень мучило и было для меня в Орленеве единственно неразрешимым. Только впоследствии я понял, что это было вполне естественным и логически последовательным для него до конца, если помнить, что этот человек никогда не принадлежал себе самому. Нельзя никогда забывать, прежде чем задавать себе тот или иной вопрос в отношении Орленева, как личности в жизни, что Орленев пожертвовал, как мало кто, своей личной жизнью до абсолютного конца. Все в нем, как в человеке, поглотила пучина его стихии и гения, его любви к искусству, и в этой любви не оставалось места никому и ничему другому. Орленев—абсолютный гений в области сцены. В этом нет никакого сомнения. И сцене он отдался весь, без остатка. Вопреки многим

легкомысленным умозаключениям о нем людей, которые не видят дальше своего носа, я утверждаю, что Орленев обладал глубоко девственной, целомудренной и чистой душой; его легкомысленность в отношении некоторых сторон жизни была несомненно только кажущейся... Для любви, для женщины, повторяю, ему не оставалось ни времени, ни места, — таких же женщин, которые умели бы все это понять и принять до конца, не так много в мире, если они сами что нибудь собою представляют; женщинам же, не предъявляющим слишком больших требований к жизни, было много легче объединяться с Орленевым, тем более потому, что он сам был властен, чувствен, силен и обладал огромной силою обаяния, подкрепляемого к тому же ореолом славы, которая окружала его, даже в самые черные, тяжелые дни его жизни.

Павлова, в моем представлении, на пути Орленева была резким исключением среди других, которых я знаю; но она была слишком юна и Орленев ей был не под силу; к тому же ее безумная влюбленность в него принижала ее в ее собственных глазах и, пожалуй, принижала ее и в глазах Орленева. Когда я наблюдал Орленева с Павловой, мне невольно казалось, что Павел Николаевич просто не знал, что ему с ней делать, и отсюда его опыты над нею. А опыты были поистине диковинными: он, например, держал себя с нею абсолютным аскетом и именно на ней проверял свою собственную силу и возможность освобождения от духа тяжести.

Здесь, в вагоне, на нашем пути в Москву, Орленев рассказал мне, что он с величайшим трудом, в конце концов, избавился от Павловой. Он прибегал ко всяким способам, чтобы только убедить ее покинуть его. Но, ничего не помогало. Если он уезжал в другой город, она тотчас же мчалась вслед за ним. И только однажды, в каком то городке, ему, наконец, удалось убежать так, чтобы не оставить следов. И этот побег был также изумителен. По словам Павла Николаевича он удрал из гостиницы на вокзал в одном нижнем белье, едва успев захватить пальто, и в полном одиночестве, чтобы, таким образом, лишить всякой возможности Павлову дальше искать его.

Как ни странно все это, в оправдание Павла Николаевича, можно сказать одно: на пути его не было загубленных женщин. Тех, которые так или иначе любили его, он всегда приобщал к своему творчеству и они получали от него не мало. Так, Назимова стала блестящей актрисой впоследствии; такой же блестящей актрисой стала впоследствии и Павлова. И я знаю, что ни та, ни другая и сейчас не проклинают Орленева, а продолжают хранить о нем благодарные и хорошие чувства... И от самого Орленева я никогда не слышал ничего дурного о них. О женщинах вообще он всегда говорил тепло, задушевно и нежно, если, конечно, не считать некоторого юмора, всегда, впрочем, добродушного, который был так свойствен Орленеву.

Я мало знаю об его отношениях с самой первой женой, Елизаветой Павловной от которой

у него была единственная дочка, названная им Иринушкой, в честь Ирины — жены царя Федора. С Е. П. Орленевой он разошелся, когда дочке было еще только два с половиною года, и с тех пор они не встречались. С Ириной же он встретился только недавно. Я очень много слышал от Орленева всегда об Иринушке. Во все душевные и личные минуты своей жизни Павел Николаевич вспоминал о ней, как о самом прекрасном и далеком для себя. Я видел Ирину, когда ей было семь лет, и видел ту же Ирину Орленеву, когда ей было уже девятнадцать лет. Тогда, в семь лет, это была маленькая, хрупкая, худенькая девочка; в девятнадцать я уже видел ее молодой начинающей актрисой в б. Александринском театре, после того, как она кончила балетную школу, и видел ее полную красоты и силы, выхоленной и выхоженной в семье известного доктора Левина, близкого к широким артистическим кругам, в которую ввела ее мать, разойдясь с Орленевым и вступив вторично в брак. Дочь тщательно оберегали от отца, но, несмотря на это, всю жизнь Ирина хранила к отцу большую и светлую любовь и, когда они встретились на моих глазах в 1922 году, встреча эта была огромным радостным событием для обоих, хотя и не привела ни к чему конкретному. Об этой встрече я расскажу в дальнейшем; она чрезвычайно характерна для Орленева.

Итак, если я решился коснуться личной жизни Павла Николаевича, то мне хотелось бы здесь же и покончить с нею. Я назвал двух женщин, Назимову и Павлову. Как видно, эти

женщины не заняли большого места в жизни Орленева. Если даже признать, что Назимова была любимой им и внесла трагедию в его жизнь, все же ее место, в общем масштабе Орленевской жизни, очень незначительно. Можно смело утверждать, что в личной жизни Орленев был абсолютно одинок. Из других жен Орленева я знал еще двух; об одной сказать почти нечего — она была небольшая актриса, довольно властная и грубая, о другой последней, которая и сейчас с ним, Орленев рассказывал только одно, что они встретились и женились совершенно случайно и почти мгновенно... Как то в Астрахани, после спектакля, Орленев направился к какому то ларьку, чтобы что то купить. У ларька он споткнулся и столкнулся лицом к лицу с молодой девушкой, продавщицей этого ларька. Шутя Орленев сказал ей: „быть нам с вами вместе", а через день он уже увез ее. От нее у него двое детей, к которым Орленев очень привязан. Я видел ее мельком в восемнадцатом году и ничего не знаю о ней. И от самого Павла Николаевича о ней почти никогда не слыхал, кроме ее имени и отчества, которые он всегда произносил и произносит с уважением — больше ничего. Я могу сказать с большой убежденностью, что жизнь не баловала Орленева и даже в этом самом интимном и нужном для человека—любви и дружбе... И не баловала не потому, конечно, что Орленева нельзя было любить, — я мало знал людей, подобных ему, которых хотя бы, могли и умели бы любить женщины. Очевидно, дело здесь не в них,

а в нем самом. Он, очевидно, сам не хотел этой любви, не считал себя вправе иметь ее, ибо любил кого то любовью всепоглощающей и этот кто то, или вернее что то, было искусство, которому он посвятил себя без остатка.

Я никогда не видел Орленева ни легкомысленно флиртующим, ни праздно ухаживающим, ни самодовольным от наслаждений, которые он получал, — я видел его всегда глубоко страдающим, лишь возбужденным на мгновение, цепляющимся иногда за какой то мираж, в большинстве случаев, чувственного пароксизма, — не знал я его и гордым, удовлетворенным победителем, упивавшимся своими легкими победами, никогда я не видел его сентиментальным, мечтательным романтиком, драпирующим свои страсти в пышные тоги, нет,— я знал и видел Орленева только мучительно и упорно работающим и над самим собой и в своем искусстве, знал и видел всегда одинокого, всегда неутомимого, цепляющегося лишь на какие то мгновения за то, чем живы люди почти все, без исключения, и не на мгновения; и в том, как он цеплялся за это земное человеческое, было больше такого, что скорее говорило о беспомощности его и одиночестве, чем о действительной, простой, человеческой радости. Нет, поистине радостным я видел и знал Орленева только в его работе и в его горении. А иным я его не знал и не видел почти никогда, даже в самые, повторяю, черные, меланхолические моменты, даже тогда, когда он был во власти своей мучительной болезни, своих нередких и долгих запоев.

И в эти мгновения он жил только своими ролями, своим искусством и своими достижениями. И только об этом он мог говорить и и думать. О своих же личных, интимных переживаниях, он говорил необычайно редко, очень кратко и с совершенно немногими, совсем и до конца ему близкими. А были ли такие? Я не считаю и себя даже до конца ему близким, несмотря на всю нашу взаимную любовь друг к другу, уже по одному тому только, что нас всегда разделяли с ним, особенно раньше, и разность культур и большая разность возраста, и, наконец, я бы сказал, разность масштаба и возможностей; не говоря уже о разности эпох, к которым каждый из нас принадлежал. Нельзя забывать и того, что Орленев для меня был учителем и это был свободный выбор сердца, безмолвно между нами. Орленев не раз говорил мне: „Сашенька, после моей смерти вы оденете невидимое кольцо, которое я ношу на своем пальце... Это кольцо объединит нас на-веки... Вы будете продолжать путь, который я начал... Я сам получил это кольцо, как дорогое наследство". При этом Павел Николаевич часто с увлечением вспоминал и рассказывал о знаменитом в его время провинциальном актере Иванове-Козельском,[1] которого он любил и которому

[1] Иванов-Козельский, М. Т. известный актер, гремевший в провинции в 70 — 80-х годах. Репертуар у него был очень обширный, от бытовых ролей до классических. Последние, по многочисленным свидетельствам, были ему не по плечу, но он брал глубоким изучением и тщательнейшей отделкой ролей. Вообще же это был яркий представитель т. н. «нутра», находившего в свое время очень много поклонников, чем и объясняется огромная популярность Иванова-Ковельского у провинциальной публики.

поклонялся с неменьшей страстностью, чем я ему.

Иванов-Козельский, как известно, играл свои роли всегда немного нараспев, но умел потрясать сердца глубиною чувств и переживаний; кроме того он отличался неподдельной добротой и благородством сердца, за что был обожаем молодыми актерскими поколениями. Орленев видел когда то Козельского, будучи совсем почти мальчиком, и вот тогда он бросил гимназию, семью и пошел по шпалам из Москвы искать своего счастья.

Тогда Орленев шел за простаков и комиков. Часто он не без юмора рассказывал об этом периоде своей жизни: „Добредешь, бывало, до какого нибудь городка, поступишь в труппу. Актрисы балуют. Вместо того, чтобы научить чему нибудь, играют с тобой, как с котенком". Мальчик он был веселый, ну и приходилось забавлять их... „А по ночам, поочереди, с собой в постель укладывают... и ничего особенного... а так, баловались... развращали, подлые", — со смехом и юмором вспоминал Орленев (не надо забывать, что тогда ему было всего лишь пятнадцать лет). „Так вот и брел по шпалам из города в город..." Мало привлекательны были провинциальные нравы театра того времени и спасал Орленева только его неугомонный, вечно стремящийся дух: „Чуть где не понравится — уходил и шел в другой город, по тем же шпалам, искать другие труппы, и так до тех пор, пока не находил роли по душе... тогда задерживался," — говорил Орленев.

В эту ночь, по дороге в Москву, Павел Николаевич особенно охотно рассказывал мне свою актерскую жизнь, словно он подводил итоги, на каком то новом пороге ее, самому главному и большому, что составляло всю цель его жизни.

В ту ночь мы не заснули до утра... и до утра он рассказывал бесконечно разнообразные перипетии, связанные с его сценическим путем, где было много и смеха и горя в одно и то же время... Жизнь Орленева действительно полна юмора и анекдотов, но сквозь весь этот юмор звучало нечто такое, что всегда говорило об исключительности его сценического пути, о большом его внутреннем смысле и значении, которые сопровождают только избранных. Случайности играли громадную роль в карьере Орленева как актера; но и эти случайности были не только простыми случайностями, — они как бы создавались им самим, его неутомимой энергией к безостановочному движению вперед и, главным образом, тем, что даже в бессознательные мгновения первых своих шагов этот человек носил в себе нетленный огонь любви, вдохновения и веры.

## 10

Особенно интересным моментом в жизни Орленева, собственно говоря, решающим моментом, определившим весь его сценический путь, был момент, когда он получил роль Федора в Суворинском театре. В этом театре Орленев был на положении комика и простака и был любимцем публики; это уже не был

больше бродячий актер, хотя он и не обладал еще крупным сценическим именем.

Комик же Орленев был действительно замечательный. Кто видел его в „Школьной паре",[1] тот никогда не забудет трогательный образ маленького гимназистика, с его детским, глубоким горем, всю его смешную, жалкую фигурку настоящего школьника, дерзающего проникнуть в запретные двери любви.

В комизме Орленева не было шутовства, но был подлинный человеческий юмор и от этого присущего ему юмора не мало доставалось всем, кто окружал Орленева.

Из рассказов Павла Николаевича, относящихся ко времени его пребывания в Суворинском театре, мне запомнился один очень характерный случай. В то время премьерами в Театре были такие актеры, как Яворская[2]

[1] «Школьная пара», картинка с натуры в 1 действ. Е. М. Бабецкого, представлена в театре Суворина в сезон 1895—1896 гг. В главных ролях участвовали Домашева, Орленев и Михайлов.

[2] Яворская, Лидия Борисовна (наст. фам. фон-Гюббенет), училась в Спб. Театр. Училище у В. Н. Давыдова, после в Париже. Начала свою сценическую карьеру в 1893 г. в Ревеле, осенью того же года вступила в труппу московского театра Корша, где и оставалась до 1895 г., когда перешла в только что возникший тогда в Петербурге Театр Лит.-Худож. Общества. Осенью 1900 г. открыла собственный театр под названием «Новый театр», (Мойка, 61). В это время она была уже замужем за кн. В. В. Баратинским, б. морским офицером, журналистом (писал под псевдонимом «Барон Cn dit», драматургом и собственником газеты «Северный Курьер». По эта пора деятельности доставила Яворской популярность только как директрисе (руководимый ею театр в смысле репертуара был на достаточной высоте), как актриса же она была уже почти вся в прошлом, ибо все ее лучшие роли были сыграны в театре Корша и Суворина. Игра Яворской отличалась большой продуманностью и тщательной отделкой, порою чисто внешней декоративностью, но ей нехватало теплоты и глубины чувства, к тому же еще неприятное впечатление производил ее хриплый голос.

и Далматов[1]. Орленеву посчастливилось одеваться и гримироваться вместе с Далматовым, в его уборной. Далматов, как известно, был большой барин, влюбленный в себя, но любивший снисходить к другим и покровительствовать молодым актерам. Орленева же он особенно любил за его неподдельный юмор и талант и потому пригласил его занять место в его, далматовской, уборной. Однажды Далматов и Яворская играли вместе какую то пьесу. В одной из дуэтных любовных сцен оба увлеклись игрою и в увлечении перешли известное чувство меры. Надо сказать, что Далматов при всем своем блестящем таланте не лишен был иногда пристрастия к декламационной напыщенности, чем, в свою очередь, отличалась всегда и Яворская, и к этому еще надо добавить, что у обоих был большой темперамент. В тот день, о котором я говорю, их увлечение и взаимный подъем с особенной силой обнаружили это обоюдное пристрастие к декламационному па-

[1] Далматов, Василий Пантелеймонович (наст. фам. Лучич). Начал сценическую карьеру в Одессе, в 1881 г. вступил в труппу Московского Пушкинского театра, где сразу занял первое положение. В 1884 г. был приглашен в Александринский театр, в 1896 г. перешел в Театр Литературно-Художественного О-ва, прослужив в нем до весны 1901 г., после чего вернулся в Александринский театр, где пробыл до смерти, 14-го февраля 1912 г. Это был исключительно одаренный артист, причем диапазон его был огромен: от комедии до трагедии. Правда, в трагедии, которую он очень любил играть, Далматов никогда не поднимался до создания подлинно художественного образа, законченного во всех мельчайших деталях, и здесь ему особенно мешал голос, нередко изменявший ему в самых ответственных местах, зато в комедии Далматов был неизменно на высоте. Особенно был один цикл ролей, исключительный по своей обширности, это — всевозможнейших оттенков фаты, которых Далматов воплощал с непревзойденной виртуозностью, легкостью и блеском, умея для каждой такой роли найти нечто оригинальное.

фосу, что, разумеется, для чуткого актерского уха не могло не остаться незамеченным, и не дать материала для юмора, которым всегда богата актерская братия за кулисами. Орленев же, будучи в этом отношении всегда заводиловкой, на этот раз превзошел себя самого. Как раз после любовно-драматической сцены Далматова с Яворской, должна была итти любовная комическая сцена Орленева с какой то другой комической актрисой. Орленев подговорил эту актрису вести свою сцену под Яворскую, имитируя последнюю, сам же взял на себя имитацию Далматова. Едва началась их дуэтная комическая сцена в плане, задуманном Орленевы, как из зрительного зала понесся неудержимый хохот, театр задрожал от аплодисментов. Тогда Далматов пришел в неистовство и ярость. Его тем более разозлила Орленевская шутка, что он был в этот день, как ему казалось, в большом ударе и, как часто бывает с актерами в таких случаях, он совершенно не замечал, что его повышенная декламация усыпляла публику. Когда же Орленев своей имитацией явно высмеял его, это больно ударило его по самолюбию. Ярость Далматова выразилась в том, что он с рычанием стал выкидывать все орленевские вещи из своей уборной: летели сапоги, брюки, полотенца, грим, даже щетки и гребенки... Труппа, глядя на все это, надрывала животики от смеха; но Орленев, не смущаясь, подбирал свои вещи и здесь, за кулисами, разыгрывал уже новую роль невинного агнца и младенца. Разумеется, серьезно и долго на Орленева сердиться было

невозможно, тем более, что Далматов по натуре был очень добрым человеком и большим шутником, — он скоро позабыл эту проделку и они опять стали попрежнему мирно уживаться оба в одной уборной.

Я нарочно привожу пример с Далматовым, чтобы подчеркнуть, что Орленев, именно, в то время, в труппе Суворина, шел за веселого балагура и простачка и был таким не только для широкой публики, но и для всего театрального мира. Таким, повидимому, готов был считать себя и сам Орленев, впрочем, думаю, больше по скромности своей души, чем по истинным ее устремлениям; из рассказов его о том времени всегда можно было уловить нотку, которая говорила, что душа его жаждала совсем иных путей и откровений. Достаточно хотя бы того, что он тогда еще уже начинал задумываться над Гамлетом, знал гамлетовские монологи наизусть и, хотя и не смел представить себя в Гамлете, мечтал о нем и читал его монологи наедине с самим собой. Во всяком случае окружающим Орленева вообразить его в какой нибудь трагической, или даже сильной героически-драматической роли было трудно, тем более, что Орленев обладал невысоким ростом и не только на сцене, но и в жизни был большой хохотун, весельчак и остряк.

И тем не менее, Орленев сыграл царя Федора с потрясающим успехом в том же Суворинском театре.

Вот как это случилось: когда была назначена впервые постановка „Царя Федора“ Тол-

стого, на роль Федора был объявлен конкурс[1], в виду трудности этой роли. В пьесе был даже заинтересован двор. На роль Федора записалось четырнадцать актеров и в том числе Лидия Борисовна Яворская. Конкурс шел, но Суворин все колебался на ком остановить свой выбор. Старого театрала Суворина печалило, что он никак не видел хоть сколько нибудь подходящего актера на эту роль. Как раз в это время в Питер приехал К. С. Станиславский. Суворин стал жаловаться ему, что вот, никак не может выбрать актера, который смог бы сыграть Федора. „А я видел такого актера, который смог бы сыграть Федора“, — сказал ему на это Станиславский. И он рассказал, что однажды, в каком то провинциальном городке, он видел известный старинный фарс „С места в карьер“ и в этом фарсе роль мальчишки сапожника играл какой то молодой актер. Игра этого актера поразила Станиславского... В его игре было как раз то, что нужно для Федора — смех сквозь слезы... При чем это был необыкновенно живой человеческий образ, несмотря на весь комизм его положения. Фамилию этого актера Станиславский, к сожалению, запамятовал. „Позвольте-сь, позвольт-есь“, — вдруг вскочил Суворин, — „у меня есть такой актер... Он играет как раз

[1] «Царь Федор Иоаннович», трагедия в 5-ти действиях гр. А. К. Толстого была напечатана в «Вестнике Европы» за 1868 г. и тогда же запрещена к представлению. Автору так и не довелось увидеть ее на сцене. Под цензурным запретом «Царь Федор» пробыл ровно 30 лет до 1898 г., когда, благодаря хлопотам А. С. Суворина с одной стороны и Московского Художественного Театра с другой, запрет этот был наконец снят.

сапожника и играет замечательно, вот, совсем, как вы описываете... Но ведь это же комик, собственно говоря", — с удивлением уставился Суворин на Станиславского. „А покажите ка мне его", — настаивал Константин Сергеевич. Был вызван Орленев. Оказалось, что его то, как раз, и видел Станиславский. Суворин был большой чудак в театральном деле, но обладал несомненно большим театральным чутьем. Роль Федора была немедленно поручена Орленеву.

В театральных и общественных, особенно правительственных кругах это вызвало целый переполох. Никто не представлял себе, как завзятому комику можно предложить такую сложную драматическую роль. Но Суворин, со свойственным ему упрямством, отстоял Орленева. Для Орленева же это было, конечно, потрясающим моментом всей его жизни. Со страстностью он принялся за роль и уже на репетиции поразил всех своих товарищей огромным запасом драматической мощи своего дарования. Но волнение кругах не унималось. Дело дошло до того, что перед генеральной репетицией был даже запрос от двора Суворинскому театру: — „на каком, дескать, основании роль царя поручена комическому актеру и не будет ли это дискредитированием?" Была прислана на репетицию даже целая дворцовая комиссия. Однако с первого же выхода: „Стремянный!.. отчего конь подо мной вздыбился?" — Орленев покорил всех и сама комиссия успокоилась.

Спектакль имел бешеный, невероятный успех. С этого момента высоко взошла Орленевская

звезда и до сих пор еще живет за ним слава лучшего Федора среди всех русских актеров.[1]

И в самом деле, Орленевский Федор совершенно удивителен. Это бесконечно разнообразнейшая гамма тончайших оттенков, душевности, доброты и тонкого милого юмора, которым и пропитана вся его игра... Особенно замечательны его переходы от вспышек гнева к необычайной доброте и простоте.

Роль Раскольникова явилась вторым громадным достижением Орленева.[2] После этой

[1] Первое представление состоялось 12-го октября 1898 г. при следующем распределении главных ролей: царь Федор Иоаннович — Орленев, царица Ирина Федоровна — Дестомб, Борис Годунов — Типский, кн. Иван Петрович Шуйский — Бравич, кн. Вас. Иванович Шуйский — К. Яковлев, Луп-Клешнин — Михайлов, Богдан Курюков — Тихомиров. Успех этот спектакль имел необычайный. Пресса, обычно столь разноголосая в оценке премьер, на этот раз проявила редкое единодушие, особенно в отношении Орленева. Во вступительной статье к полному собранию сочинений А. К. Толстого, известный историк литературы С. А. Венгеров, говоря об исключительном успехе «Царя Федора» в Суворинском театре, замечает: «В этом успехе нельзя никак обойти имени актера Орленева, создавшего роль Федора Иоанновича. До такой степени велико было участие его в так внезапно и интенсивно создавшейся славе пьесы, что многие, главным образом, его удивительной игре и приписывали весь успех». (А. С. Венгеров, Алексей Толстой, Полное собр. соч. гр. А. К. Толстого, Спб., издание А. Ф. Маркса, 1907, т. I, стр. 19.) А успех был настолько велик, что трагедия в первый же сезон выдержала 78 представлений.

[2] В начале сезона 1899—1900 г. в Суворинском театре в 1-й раз было представлено «Преступление и наказание», драматические сцены в 9-ти картинах с эпилогом, по роману Ф. М. Достоевского Я. А. Дельера. Под этим псевдонимом скрывался Яков Александрович Плющевский-Плющик («de lierre» по французски — плющевый), юрисконсульт министерства внутренних дел, завзятый театрал и рецензент «Нового Времени», в то же время один из директоров Суворинского театра. Роль Раскольникова, как нельзя больше подходившая как к идейной сущности Орленевского творчества, так и к самой манере его игры, дала артисту возможность еще более развернуть все стороны своего дарования. В остальных главных ролях были заняты: Яворская — Соня, Далматов — Мармеладов (и в очередь с ним Михайлов), К. Яковлев — Порфирий Петрович, Бравич — Свидригайлов. Пьеса выдержала в первый же сезон 38 представлений.

роли он покинул Суворинский театр и вступил снова на путь бродяжничества. Но теперь перед ним стояли цели и он строил планы, которые окрыляли его. За Раскольниковым шел Дмитрий Карамазов, потом Освальд, дальше Бранд и попутно все время Гамлет.

Я никогда не видел Орленева в Гамлете, но мне кажется, что Гамлет был для него самой мучительной, в смысле преодоления, ролью. И не потому, что Орленеву Гамлет был не под силу, как актеру, но потому, как мне кажется, что гений Орленева и сам Орленев, как личность, — были динамичны по существу. Безволие было чуждо Орленеву. Вся орленевская натура — это безостановочное волевое стремление вперед.

Надо только представить себе путь, который прошел этот человек и артист. Все, что имел Орленев, было завоевано им и только им самим. На сценический путь он поступил без подготовки и образования. Первые шаги его — шпалы. И надо хорошо знать, что такое русский, провинциальный театр того времени, чтобы понять через что могло проходить и через что проходило такое исключительное, изумительное дарование, каким обладал Орленев.

Всяческие дельцы и спекулянты, продавцы товара, жулики и эксплоататоры живой человеческой души, весь этот темный, мало, собственно говоря, даже понятный и изученный мир, владеющий полновластно театром, — больше, чем кого бы то ни было, окружал Орленева. Почему? Да потому, что Орленев — огромный талант. Дельцы это вели-



П. Н. Орленев—„царь Федор".

С фотографии, снятой в год первой постановки трагедии.

колепно учитывали и, как стая коршунов, вечно кружились над Орленевым. Они, как и продавцы живого товара, которые знают цену, продаваемой ими, женщины, чутьем, не глубиною души, конечно, а чутьем хищников угадывали, что такое Орленев и подчас угадывали быстрее и лучше присяжных знатоков. Еще когда Орленев был только простаком и комиком и переходил по шпалам из труппы в труппу бесчисленных городков и городишек, театральные дельцы и спекулянты раньше других сумели понять, с кем они имели дело и какой выгодный товар был в их руках в лице этого весельчака, беззаботного балагура и простачка Орленева. Ибо и в пустячках даже Орленев уже в то время умел быть властителем душ и всегда был приманкой для публики, а следовательно, и лакомым кусочком для всякого рода антрепренеров и антрепренеришек, которые широко раскинули свои паутинные сети на удобной к тому театральной ниве. Разумеется, когда Орленев попадал к ним, они старались не выпустить его из своих цепких рук. В конце концов, правда, Орленев освободился от них всех, но все же не до конца. Впрочем были примеры, когда он своей внутренней силой настолько покорял даже этих дельцов, что обращал некоторых в свою веру, заставляя беспрекословно сдужить себе. А это было тем более удивительно и трудно для них, что вера Орленева — бескомпромиссный, вне всяких расчетов и комбинаций, путь художника.

В жизни Орленева был даже случай, когда один из таких антрепренеров потерял все свое

состояние на нем и, в конце концов, нищим пришел к нему, оставшись ему верным до конца. Я говорю о Шенкрете, которого гений Павла Николаевича сумел превратить из хищника в кроткого, преданного и верного пса, который на старости ухаживал за Орленевым, сопровождая его повсюду, исполняя все его капризы и считая для себя счастьем, хотя бы только варить ему его любимый черный кофе. Потеряв на Орленеве все, он все же трогательно любил не только его, но даже пытался любить его дерзкое безумие, погубившее самого Шенкрета.

Я не раз встречал Шенкрета с Орленевым, когда Орленев уже был в славе: седенький, сгорбленный Шенкрет ходил на цыпочках в номере Орленева, часами слушая его безумные вдохновенные речи, варил ему, как нянька, кофе, поил его, укладывал в постель и только изредка осмеливался иногда что то слабо возражать ему неуверенным, испуганным лепетом, пытаясь его вернуть на путь истины: „Ай, Орленев", — говорил он тогда, грустно качая головой в ответ орленевским дерзаниям... „какие бы деньги вы могли иметь, если бы немножечко захотели быть как все..." Но орленевское „тсс..." или раскатистый орленевский смех и Шенкрет грустно и покорно умолкал, снова принимаясь за свое няньчение и шел куда нибудь в уголок, в тень от Орленева, кряхтя и вздыхая варить ему его черный кофе.

Если моментами Орленев и тяготился Шенкретом, все же он его всегда баловал и допускал к себе, никогда не забывая того, что вырвал из-под ног этого человека всю его



П. Н. Орленев—„царь Федор".

С фотографии, снятой в первый год постановки трагедии.

жизненную основу, погрузив его, конечно, с шенкретовской точки зрения в пучину безумия.

Разумеется, такой Шенкрет единичен. Но, во всяком случае, только Орленев мог так покорять людей своей воле, переворачивать все их существо и заставлять слепо итти за собой.

Где же здесь место гамлетовскому „не быть"?

Орленев знал только одно — „быть". Гамлет же влек его по страданию, по силе владевшей им мысли, по тяготению ввысь над низменным и пошлым и по глубокому трагическому одиночеству. И это все и было для Орленева „быть", за что он сам распинал себя и распинала его жизнь.

Но „не быть", небытие вообще, было непонятно Орленеву, чуждо всему его существу, и я сам видел, как мучительно он преодолевал это „не быть". Я видел в одной из поездок с ним, как он, буквально, как я уже упоминал выше, бился головой об стенку и я с трудом удерживал его, возясь с ним не одну ночь напролет в то время.

Гамлета Орленев принимал, как какое то распятие, но распятие живое, действенное. Он упорно искал в образе Гамлета явного выражения этого распятия... И никакую другую роль он не боялся так играть, как именно эту.

В конце концов, однажды он торжествующе рассказал мне о конце, который он придумал для Гамлета и на котором была построена им вся гамлетовская роль. Конец этот — Голгофа... крестный путь... И Орленев заканчивал Гамлета распятием... Он додумался до

сложной аллегорической композиции этого распятия и с этой композицией носился необыкновенно страстно и долго вплоть до сегодняшних дней.

Некоторые не хвалят Орленева в Гамлете, но иные говорили мне, что орленевский Гамлет совершенно исключителен. Я очень жалею, что мне не пришлось видеть его Гамлета, но я убежден, что и там Орленев остался верен себе самому, — остался актуален и стихиен.

Потустороннее Орленеву чуждо, — и в философии, и в искусстве, и в жизни. Как художник, он реалист с головы до ног. И реализм его несомненно глубоко революционен. Не небытия жаждет душа его, не отрешения от жизни, которую Орленев любил безумно, но бытия, бытия полного, живого, осмысленного настоящим освобождением от всего бессмысленно-тупого, мертвого, уничтожающего живую человеческую душу и мешающего пребывать человечеству в его естественном состоянии творчески-живого развития.

Орленев терпеть не мог ничего надуманного, нарочитого, вымученного, рафинированного и потому, в конце концов, всегда безвольного. И гамлетовское небытие ему трудно было принять. Кто знает, быть может, Гамлет есть единственный шекспировской образ, как прототип будущего европейского интеллигента, который оторвал себя от жизни, как целого, и хотя и остался чистым до конца, все же обезволил себя слишком большим устремлением в заоблачные выси какого то трудно постигаемого и трудно воплощаемого идеализма.

Орленев ничему и никогда систематически не учился. Но я редко видел людей, которые бы так тонко и чутко воспринимали жизнь, как он. Орленев очень много читал, и также не систематически... но вряд ли много найдется на земле людей, которые бы так любили книгу, как он. Книга, если она его захватывала, превращалась его творчеством в живой, огромный, почти видимый, реально живущий мир, не только для него самого, но и для каждого, кто соприкасался с ним близко и интимно. Стоило ему хотя бы раз возлюбить какую нибудь книгу, последняя становилась его неизменным спутником, его неизбывным другом и иной раз на десятки лет... Он перевоплощал в себя то, что доходило до него... Он весь, без остатка, уходил в такую любимую книгу. И не было для Орленева большей радости, большего наслаждения, как уметь заставлять любить эту книгу своих друзей, тех, кем он увлекался, кого он любил и кто любил его и увлекался им... Он без конца возвращался всю свою жизнь всегда к одной и той же мысли, раз, в какие то мгновения поразившей его. Мысль эту он варьировал на тысячу ладов, но всегда одинаково страстно, одинаково актуально, динамично, ища ее подтверждения и оправдания вокруг себя беспрерывно, в самых маленьких мелочах его даже совсем повседневной жизни, не говоря уже о его дерзаниях и реальных достижениях. Часто самые вдохновенные мгновения Орленев прерывал чтением отрывков из любимых книг и читал эти отрывки так, словно он сам написал их, сам создавал,

читал с таким увлечением, с таким огнем и внутренним трепетом, как будто огонь и трепет эти непрерывно жили в нем самом, вне времени и пространства...

Вот отчего Орленев с одинаковой силой мог любить одновременно и Лорензаччио, этого средневекового шута, и светлый облик Федора, мучительный ум Раскольникова, необузданную, но благородную душу Дмитрия Карамазова, и, пытливо анализирующего грехи отцов, Освальда, сверхчеловеческую волю Бранда и усыпленный гений Сольнеса и, наконец, гамлетовское „быть", именно, „быть", только быть, как необходимое утверждение человечески-осмысленного существования, хотя бы ценою даже распятия.

И очень характерно для Орленева еще одно обстоятельство в смысле принимания и утверждения бытия, — это то, что наряду с этими величественными художественными образами, Орленев трогательно любил всю свою жизнь, например, такой образ, как Аркашка в „Лесе" или хотя бы даже своего трогательного гимназистика в „Школьной паре". Неоднократно обращаясь к этим нежно любимым им образам, он в иные минуты безжалостно вышучивал даже самого Бранда, которому отдал огромную часть всей своей жизни.

Но поставим на время точку слишком большому отклонению в последовательности моего повествования. Читатель, быть может, успел и позабыть, что мы едем с Орленевым куда то в Москву искать что то, еще пока для меня неизвестное, туда, где Орленев должен был показать мне третье царство.

Я позволил себе подобное длительное отступление лишь потому, что нельзя невольно не отвлекаться, когда думаешь или рассказываешь об Орленеве, — всякое обращение к нему неминуемо взвивает вихрем мысли, чувства и ощущения; но самое главное, быть может, только в эту вторую по значительности для меня встречу с Орленевым я и сам смог ближе подойти к нему и теперь многое в нем становилось мне яснее и понятнее...

Я уже не был юношей. В 1910 году я уже имел за своими плечами часть пророческих предсказаний Орленева при нашем первом расставании и часть не маленькую, — тут был и Художественный театр, и глубоко прекрасная страница Театра Комиссаржевской и многое другое... К тому же, казалось, и вторая часть предсказаний Павла Николаевича о возвращении к нему — почти исполнялась: я был снова с ним и снова любило его мое сердце не меньше, а даже больше, чем раньше...

## 11

По приезде в Москву мы с Павлом Николаевичем весь день бродили по улицам. Тут было много встреч и этот день был днем самой непринужденной, беззаботной радости. Павел Николаевич был легок, весел, жизнерадостен и даже ребячлив.

Но он продолжал оставаться таинственным и загадочным и о том, куда едем, не говорил ни слова. Наконец часов в шесть вечера мы отправились на Московско-Виндаво-Рыбинский

вокзал, где Павел Николаевич взял два билета на станцию Голицыно, и через два с половиной часа очутились на этой станции. „Идемте“— сказал мне Павел Николаевич и мы пошли вдоль полотна железной дороги. Скоро мы подошли к небольшому деревянному зданию, похожему на сарай, вокруг которого было много народа, в большинстве крестьян. Последние радостно приветствовали Павла Николаевича. Именно здесь, в Голицыне, в большом подмосковном селе, играл Павел Николаевич „Царя Федора“ и впервые получил от крестьян прозвище Федор Слезкин. Мы вошли внутрь здания и оказались в уютно оборудованном театральном помещении. Оно было набито до отказа. Крестьянская молодежь и бородачи в зипунах буквально стояли друг на друге. Густой пар наполнял все помещение; было неимоверно душно, жарко, тесно, но царствовала все же абсолютная тишина. На сцене шло представление... Павел Николаевич протиснулся со мною вперед и, дернув меня за рукав, усадил рядом с собою на передней скамейке. „Молчите и слушайте“, — проникновенно шепнул он мне при этом, а потом добавил: „Обратите внимание, играют только сами крестьяне“. Я стал смотреть и слушать... Скоро я разобрал, что на сцене шли „Рыбаки“ Григоровича. Крестьяне играли просто, вдумчиво, глубоко и без суфлера. „Смотрите, смотрите“,—подтолкнул меня Павел Николаевич и тут же восторженно добавил почти про себя:— „ах, как это замечательно...“ Это плакала на сцене старуха... и плакала, действительно, замечательно... Плакала молча, беззвучно, одними

глазами, которые выражали глубокое горе... Морщинистое крестьянское суровое лицо ее было сосредоточенно, трагично и она, не торопясь, без всякой суетливости, с большим чувством меры и ритма, подбирала кончиками пальцев передник, медленно подносила его к глазам, медленно, также ритмично и пластично вытирая им слезы... ни дать ни взять, завзятая Федотова. „И вы посмотрите, Сашенька",— шептал мне Павел Николаевич,—„ведь их никто, ничему, никогда не учил. Откуда это?.."

Откуда действительно было это? Поразительная выдержка, огромное чувство меры, спокойствие и самообладание!

Меня еще в детстве учила бабушка, большая актриса [1], гремевшая в свое время по провинции, что самое трудное на сцене—это уметь плакать и смеяться. И то и другое должно быть естественно, главное—не безобразно, для чего необходимо большое искусство. Когда плачешь на сцене—боже сохрани действительно безобразить лицо... Здесь нужна целая гамма тонких и законченных пластически жестов и мимических нюансов, в то же время ни на секунду не нарушая естественности и непосредственности как слез, так и смеха... Впоследствии, сталкиваясь с большими художниками сцены и работая сам над собою, я понял всю ценность тогдашнего бабушкиного замечания и, вместе с тем, понял, что иногда самые,

[1] Кирьякова-Севастопуло, Мария Александровна (ум. в 1915 г.), училась драматическому искусству в Париже, в 70-х годах прошлого века занимала видное положение на провинциальной сцене. Не чужда была также драматургии: ей принадлежит, между прочим, переделка известного романа Жорж-Занд «Консуэло».

казалось бы, простые вещи на сцене даются с большим трудом, требуют большого чутья, таланта, интуиции и верного чувства красоты, которое так часто разрушается отсутствием чувства меры, чрезвычайно редкого сценического качества. Казалось бы, так просто плакать—ведь плакать умеют все,—а сколько раз многие, даже хорошие актеры, срываются как раз на плаче... То же самое, пожалуй еще сильнее, в отношении смеха... У Станиславского существует целая теория о смехе на сцене, в которой он развивает мысль о необходимости постепенного развития смеха, начиная с улыбки, дифференциацией которой только и можно добиться искреннего, задушевного, по настоящему естественного, заразительно искристого смеха.

И было тем более поразительно, глядя на этих актеров-крестьян, впервые заигравших на подмостках, как легко некоторые из них преодолевали все эти большие сценические трудности... Молодые девушки хохотали так звонко и радостно и так хорошо доходил их смех до зрителя, что я положительно испытывал полное эстетическое удовлетворение... Плач же старухи, на которую указал мне Орленев, до сих пор стоит передо мною, как образец глубоко приемлемого, в сценическом смысле слова, плача, не переходящего ни на одну секунду за ту черту, когда уже не веришь больше или просто отворачиваешься от сцены, как от чего то, что тебя больно и неприятно царапает. Разумеется, перед нами был пример настоящей интуиции и настоящего дарования... Просто и четко разговаривала эта старуха, выдер-

жанно и четко пластически плакала, и было поразительно для любительницы, как законченны были ее жесты, как строга мимика и какая богатая была в то же время гамма ее интонаций.

Я был в восторге. По окончании спектакля Павел Николаевич спросил меня: „Ну, что, хотите оставаться здесь?". — Я без колебания ответил: „Да". — „А я для вас и место приготовил",—тотчас же с большой радостью заговорил Павел Николаевич, — „не думайте... позаботился обо всем, потому что уверен был, что останетесь", — и тут же лукаво добавил: „Вы будете жить у помещицы, кормить вас будут наславу",—и потом серьезно и многозначительно:—„этот театр я поручаю вам... Сейчас вы останьтесь здесь, поживите, присмотритесь, приступайте потихоньку к работе... Я даю вам двухнедельный срок для окончательного решения, после которого мы поедем с вами в маленькую поездку потом, чтобы вы смогли заработать деньги на жизнь здесь. К концу лета я вас оставлю совсем вместо себя и поеду зарабатывать один... Вы подготовите крестьян, деньги у нас будут и тогда... тогда, Сашенька, начнется создавание нашего третьего царства"... Разумеется, я согласился на все условия Павла Николаевича. В этот момент я уловил еще новую вариацию о третьем царстве в его словах. Очевидно, этот человек мечтал воплотить самую жизнь в искусстве и с кого же начинать, как не с народа... Это же такая невспаханная богатая нива... Не победы ли искусства, не окончательного ли растворения в нем, и только в нем, жаждала душа Орленева в своих

мечтах о третьем царстве для всего человечества?!.. И эта победа должна стереть всех насильников, всех властителей и зажечь людей и землю великой радостью и великою любовью к творчеству.

В тот же вечер Павел Николаевич познакомил меня с моей будущей хозяйкой, у которой предстояло мне жить, с весьма солидной, почтенной женщиной, некоей Королевой; он представил меня и крестьянам в качестве своего заместителя.

После этого мы расстались. Он уехал в Москву, я — в имение.

Королева была по убеждениям и по жизни толстовка; имение ее было очень скромное; все хозяйство она вела сама. Дети же вместе с крестьянами работали на земле, учась одновременно в городе.

Имение находилось верстах в пяти-шести от станции; в таком же почти расстоянии, но в противоположном направлении, находилось и село Голицыно. Таким образом, театр, в котором мне предстояло работать, помещался как раз на середине между Голицыным и имением.

С торжественным и радостным чувством я в ту ночь катил на санях, запряженных лихими конями, в имение Королевой, через густой сосновый бор, безмолвный и таинственно тихий, весь окутанный еще мягким и глубоким, белым снежным саваном... В имении было уютно, спокойно и удивительно славно... Меня окружили большим вниманием и заботливостью, предоставив в мое распоряжение светлую, сложенную из чистых бревен, комнату уютного, про-

сторного дома. Все в доме было очень просто по убранству, но он был полон прекрасных книг и следов напряженного здорового труда; я зажил замечательною жизнью в течение этих двух недель, данных мне Павлом Николаевичем на обдумывание и ознакомление.

Ежедневно на санях меня отвозили к вечеру в театр. Туда собирались крестьяне для занятий со мною и очень аккуратно; никогда не забыть мне серебряного звонкого смеха, которым всегда встречали меня одинаково приветливо, всегда жизнерадостно, звонко и весело молодые парни и красивые, здоровые крестьянские девушки.

Этот деревенский театр был сорганизован местной учительской интеллигенцией с помощью и по инициативе Орленева. Небольшой, но уютный, он стал постепенно любимейшем местом крестьянской молодежи. Он был снабжен недурной библиотекой и молодежь любовно сама украшала его. Так, по стенам заботливо были собраны и развешены все русские классики, украшенные зелеными еловыми ветками и цветными флагами. Сцена была вполне оборудована и крестьяне сами с любовью писали для нее декорации... Нельзя забывать, что для того времени подобные начинания были совершенно исключительны и очень редки. Тогда еще нечего было и мечтать о крестьянских и рабочих клубах, как теперь. Только в очень редких случаях и с большим трудом допускались подобные начинания...

Голицыно было, само по себе, не совсем обыкновенным селом. Его основным про-

мыслом было кустарное производство, которое славилось на всю Россию. Местные крестьяне делали игрушки, вырабатывали кустарные ткани, мебель и прочие кустарные вещи, среди которых было не мало ценных, как настоящие произведения кустарного искусства. Большие художники посылали сюда свои образцы крестьянам для тканых и других работ. Естественно, что в силу этого производство стояло на высоком уровне и Голицыно славилось всегда, как богатое и культурное село.

В течение двух недель я хорошо ознакомился с крестьянами. За это время я успел разглядеть и понять, что в моих руках был прекрасный и богатый материал, и радостно представлял себе широкие перспективы, открывавшиеся передо мною, в смысле возможности осуществления будущего крестьянского театра, и создания, как казалось мне, мировой бродячей труппы, одним словом, театра, о котором мы мечтали еще в Норвегии с Орленевым, как о предвестнике грядущего третьего царства. Разумеется, для начала лучших сподвижников, чем крестьяне, в этом смысле слова трудно было себе и представить.

В свою очередь и я, кажется, крестьянам пришелся по вкусу: со дня на день ко мне приходило все больше и больше народа. Свое ознакомление с крестьянами я начал чтением классиков. Пробовали Пушкина, Некрасова, Гоголя и других. Ни холод, ни темень, ни расстояние не останавливали крестьян собираться сюда, в нашу избу-театр, на наши ху-

дожественные вечерние посиделки... После этих вечеров я уезжал к себе домой, словно омывшийся в воде здорового, свежего источника; тогда я не знал утомления. Радостным и бодрым возвращался я в имение через тот же безмолвный, таинственно прекрасный лес, мимо огромных сказочных елей и сосен, укутанных снежною ватою, как спящие великаны, сон которых кто то заботливо берег и хранил... На опушке леса вдали горели золотые огоньки, темнели маленькие избы... И вечно спокойные и радостные улыбались мне далекие звезды по ночам, а по вечерам, когда я ехал туда, в театр, провожали меня холодные, розоватые, фантастически прекрасные зимние зорьки. Хорошо... Чудно, хорошо было тогда...

Ровно через две недели, согласно обещанию, за мной приехал Павел Николаевич. Он побывал в имении, побывал в театре, видимо, остался доволен моей работой и поздно вечером мы укатили с ним в Москву.

Приехав в Москву, Павел Николаевич, опять ни слова не говоря, привез меня прямо в знаменитый, московский „Яр“ [1]. „Вот, Сашенька, смотрите“,—сказал он мне, когда мы вошли в огромный ослепительно сверкающий зал „Яра“,— „смотрите и сравнивайте“.

[1] «Яр» - знаменитое в своем время по Москве загородное увеселительное заведение, находившееся по Петербургскому шоссе против ипподрома. Туда, по остроумному замечанию А. В. Амфитеатрова, не «ездили, а «попадали». Московская буржуазия едва ли не еженощно устраивала здесь совершенно безумные кутежи. Художественное отражение яровской атмосферы можно найти в рассказе Н. С. Лескова «Чертогон», где необыкновенно ярко описан кутеж одного московского купца, обошедшийся ему в семнадцать тысяч.

Мы приехали в „Яр“ около 12 часов ночи. Для „Яра“ это был еще очень ранний час. Я в первый раз в жизни видел „Яр“. Я избегал вообще подобных учреждений и о шантанах имел весьма смутное представление. „Мы не будем пить сегодня вина, правда, Сашенька?“ — сказал мне Павел Николаевич, заняв небольшой столик в стороне.— „Давайте лучше выпьем какой нибудь хорошей воды и поужинаем“. Я охотно согласился. „Вина же мы с вами выпьем в другом месте, лучше всего у себя, если нам захочется“,—весело добавил он. Подали ужин и я стал смотреть... Зал постепенно наполнялся. Вдруг, словно по сигналу, целая вереница женщин, двумя длинными лентами, стала спускаться по боковым, огромным лестницам зала, с высоких антресолей. Женщины эти произвели на меня потрясающее впечатление... Полуголые, голодные, раскрашенные и хищные, они рассыпались по огромному залу между бесчисленными столиками в ожидании добычи... Как отличались эти женщины от тех веселых, краснощеких, здоровых хохотунь и красавиц, которых я только что оставил в деревне. А эти костюмы? Этот запах падали... Этот страшный свет, который после света звезд, зорь и солнца, словно был светом глаз самого дьявола, которые нагло снимали последние стыдливые прикрытия уже и так с почти совершенно обнаженного женского, тела... Сколь целомудреннее и стыдливее были голые зеленые сосны и ели в лесу, по которому я только что мчался... Да, белый, лесной, снежный санный путь в эти мгновенья

вдруг мне представился, в моем воображеньи, символом той единственной дороги, по которой призван итти человек и художник. Здесь же была страшная грязь и болото... Все эти упитанные, лощеные, выхоленые и безумные в то же время, господа во фраках за столиками, жрущие и пьющие, как свиньи, и рядом с ними декольтированные дамы, нередко их жены и спутницы, отличающиеся от женщин, толпящихся вокруг столиков в ожидании добычи, разве только тем, что на руках, вокруг шей, на пальцах и в ушах этих дам, каждой в отдельности, было столько золота, сколько бы хватило на то, чтобы прокормить всю жизнь десятки голодных невольных хищниц, ждущих объедки с переполненных яствами и питьем столов ценою своего тела, несчастного, жалкого, истасканного, давно переставшего жить и догнивающего в ожидании приближения страшного и неминуемого конца последнего разложения, за которым нет ничего больше, кроме жуткой пучины бесславной и жуткой смерти. И эту — такую же жуткую истину — пытаются заглушать и заглушали тогда, в тот момент, кривляющиеся и ломающиеся дураки на эстраде, среди которых было не мало знаменитых имен этого жанра, так называемых любимцев московской толпы и знати, преимущественно наполнявшей это чудовищное учреждение.

Что за чепуха! Что за чепуха вся эта цыганщина, вся эта голытьба и шантанная грязь перед тем, чем мы жили с Павлом Николаевичем, перед нашей мечтой о третьем царстве, перед нашей веселой жизнерадостной деревней,

перед звонким смехом светлых и милых девушек и, наконец, перед той широкой дорогой, которая в наших мечтах вела нас вместе к вершинам, где оживали призраки мертвых букв, этих таинственных значков человеческих пергаментов, из которых составляются имена Гамлетов, Брандов, Лорензаччио, Раскольниковых, Освальдов и других, оставленных на память человечеству великими гениями!

Я был потрясен своими мыслями до основания. Павел Николаевич внимательно наблюдал за мной и скоро радостный и веселый предложил мне вернуться домой.

У себя в номере в ту ночь Орленев до самого утра читал мне Гамлета и говорил о нем... Читая Гамлета, Орленев часто любил останавливаться на сценах встречи Гамлета с друзьями... Как радостно тянулась душа Гамлета к ним и как горько обманывалась потом! Да, Орленева считали безумцем... Это так ясно чувствовалось там, в „Яре“, когда встречали его всевозможные московские знаменитости. „Паша, ты не пьешь?“ — подходили они к столику Орленева полупьяные и осторожно, с любопытством, заглядывали ему в глаза, словно боясь, что вот он возьмет, да и откусит им нос. „Паша не пьет, что же это такое в самом деле? — Что же это значит?..“ — допрашивали они его и, повидимому, готовы были даже усумниться в его нормальности, когда Павел Николаевич смущенно и растерянно шептал в ответ на их глупые вопросы слова, скупо говорящие о том, что он занят сейчас большой работой, что пить он не хочет, бросил и



П. Н. Орленев — Раскольников
и К. Н. Яковлев — Порфирий Петрович.

т. д. Разумеется, друзья мало в это верили, и долго уговаривали его разделить с ними компанию, выпить шампанского и повеселиться. Но не их веселья жаждала душа Орленева и он смотрел на меня, грустно и мечтательно улыбаясь. Я понимал его и искренно хохотал в душе над напыщенными в своей важности знаменитостями, так легкомысленно и снисходительно смотревшими на Орленева — безумца в их глазах — и в то же время видевшими в нем лишь веселого собутыльника, милого „Пашку", с которым так приятно и задорно распить шампанское. Они не подозревали, что творилось в то время в душе Орленева.

В эту ночь после „Яра" Павел Николаевич много и страстно говорил мне о Горацио в „Гамлете". Он говорил, что без Горацио ему трудно играть Гамлета и теперь он хотел видеть меня в этой роли и надеялся, что Горацио должен удасться мне. Впрочем „Гамлет" еще далеко, он впереди, это в будущем...

Теперь же нам предстояла небольшая поездка по Прибалтике и Западному Польскому краю, т. е. снова по тем местам, в которых мы впервые расстались с Орленевым.

Летом о крестьянском театре не приходилось думать. В виду летней крестьянской поры, работа его не могла быть интенсивна. Теперь в Москве мы задержались не долго. Скоро с составленной наново труппой мы отправились в поездку. В этой поездке я играл пастора в „Привидениях", Бровика и Рагнера в „Сольнесе", Разумихина в „Раскольникове" и того же Алешу в „Карамазовых".

Мы объехали ряд польских и балтийских городов, побывали и в знаменитых Орленевских Шавлях, где Орленева любили до исступления и с которых он всегда начинал свои новые роли.

Дело в том, что Орленев долго обыгрывал какую нибудь роль по маленьким городкам, прежде чем решался выступить с нею в больших городах и столицах.

Наша теперешняя поездка с Орленевым до самого конца носила очень деловой и серьезный характер. Спектакли шли с большим успехом и Павел Николаевич ни на мгновение не терял бодрости духа и с редкой силой и непрерываемым вдохновением играл свои любимые роли, все больше и больше углубляя и детализируя их. Он очень много и интенсивно работал.

Возвратившись в Москву, Павел Николаевич стал тотчас же готовиться к большой поездке, которая должна была дать ему деньги для поддержания крестьянского театра. Я же, простившись с ним, отправился сначала в Петербург, потом в Смоленскую губернию повидать своих старых революционных друзей, а затем снова в Голицыно.

В Голицыне я принялся интенсивно за работу... Для первой большой постановки в нашем крестьянском театре я выбрал „Девичий переполох“ Крылова;[1] дальше я предполагал

[1] Крылов, Виктор Александрович (псевдоним — В. Александров), драматург и театральный деятель. В течение своей долгой жизни Крылов написал огромное количество пьес (до 115), среди которых большинство переводов и переделок: в то время было очень модно перера-

начать работу над „Федором“, в надежде на то, что к приезду Павла Николаевича пьеса будет налажена и он сможет легко вступить в ансамбль

Работа захватывала крестьян. Между прочим, они сразу же поразили меня. Я роздал роли и назначил репетицию первого акта... Каково же было мое изумление, когда крестьяне явились на эту первую репетицию без тетрадок в руках и оказалось, что все они выучили наизусть свои роли... „Вот, если бы у них поучиться актерам!“ — подумалось мне тогда...

В начале на мои репетиции ходила только молодежь, но, по мере того, как шла наша работа, все чаще и чаще стали заглядывать к нам и пожилые крестьяне, от которых потом уже не было отбоя... „Дайте рольку... хоть какую нибудь, Александр Авельевич“,—приставали ко мне бородачи и мне приходилось выдумывать роли, чтобы только удовлетворить их.

Интерес крестьян к работе заставил меня тогда глубоко задуматься над этим вопросом и попытаться привлечь к этой работе художников и других деятелей театра... Я даже ездил в Москву и сговаривался с художественниками, тем более, что от Павла Николаевича я получил полную свободу действий. В Москве заин-

лывать иностранную пьесу на русские нравы. Пьесы, которые Крылов переделывал или сочинял, по большей части весьма поверхностны по содержанию, не замысловаты по психологии, но, что называется, ловко сделаны для сцены, вследствие чего легко смотрелись, а актерам предоставляли благодарные роли с выигрышными положениями, легкими крылатыми репликами и т. д. Для характеристики подобного рода пьес одно время возник даже особый термин «крыловщина». В целом «крыловщина» одно из наиболее уродливых проявлений русской буржуазной литературной драмы.

тересовались. Мне обещали прислать художника...

Однако, к тому времени начали шевелиться и другие силы в селе Голицыно... Сначала меня не трогали; местные власти в начале как будто и сочувствовали моей работе; по крайней мере, они говорили: „Пусть лучше играют, чем пьют". Но потом их точка зрения, повидимому, несколько изменилась... Они стали наблюдать за моей работой, стали чаще и чаще заглядывать к нам, а в самое последнее время я почувствовал что то и совсем неладное. Не прошло в общем и трех полных месяцев моей работы, как в тот самый момент, когда она уже была почти налажена, я вдруг получил тревожную телеграмму от отца из Питера, что у меня был обыск и меня вызывают. Получив эту телеграмму, я сразу же понял, что мое старое дело вновь выплывает наружу... Долго я ни за что не хотел ехать, и по совету старых революционных друзей, которые были теперь в Москве, решил перейти на нелегальное положение. Таким образом, я был вынужден выехать немедленно из Голицына. Переход на нелегальное положение мне казался единственным выходом, чтобы немедленно, вслед за ним, покинуть Россию. Так советовали мои друзья. Нельзя забывать, что дело было слишком серьезно и надо было только удивляться, как до десятого года я находился на свободе и сумел побывать и в Художественном театре и у Комиссаржевской и даже гастролировать по всей России. О всех своих сомнениях я написал отцу, но отец упорно звал домой, уверяя,

что опасения напрасны, прошлое забыто, и меня вызывают лишь для пустяшной формальной справки. Скрепя сердце я поехал и, разумеется, был мгновенно арестован и арестован крепко...

## 12

Конечно, арест вновь прервал все планы и мечты, которые мы строили с Орленевым; когда весной одиннадцатого года я был выпущен под залог из тюрьмы, я оказался связанным по рукам и ногам и о крестьянском театре нечего было и мечтать... Начался длительный судебный процесс с постоянным надзором полиции и теперь уже я был прикован к Петербургу.

С Павлом Николаевичем мы встретились весной уже после тюрьмы, когда он снова приехал в Питер; на этот раз он приехал с большими деньгами, которые собрал в поездке. Часть денег он вложил в крестьянский театр, некоторую же часть все же приберег для того, чтобы хорошенько кутнуть в Питере... Не надо забывать, что даже и в этом он был верен себе: ведь это он говорил в Норвегии, что мы должны знать, видеть и иметь все, ибо мы не аскеты и отдых, широкий отдых нам нужен...

Павел Николаевич как всегда поселился во „Франции", но на этот раз взял три лучших номера... И началось веселие...

История со мной его очень огорчала и печалила. За время моего сидения он побывал в Голицыне, и теперь рассказывал мне о том

хорошем впечатлении, которое я оставил там; с большим трудом нашел он мне заместителей, впрочем далеко не удовлетворявших его. Теперь Орленев собирался построить в Голицыне для себя хибарку, чтобы укрепиться в деревне.

В течение двух-трех недель в его номере во „Франции“ безпрерывно толпились актеры и из его труппы и его питерские сотоварищи. Это был настоящий разгул. Пили и ели все и все за счет Орленева... Орленев кутил по карамазовски, ничего не жалея, — было б лишь весело и кипела бы жизнь; абсолютно ничего пошлого в этом кутеже не было, — только весело, стихийно весело. В этот приезд в нем было так много жизнерадостности, юмора и всяческих мечтаний и дерзаний, что просто диву можно было даваться, откуда такая силища была в этом человеке.

Помню, однажды мы пошли вдвоем поздно вечером в ресторан „Вену“ [1]. В то время „Вена“ славилась как прибежище для всяческой литературной и богемной братии. Когда мы пришли, „Вена“ совсем закрывалась и потому народу было немного. Мы сели за столик, и наискось от нас оказался Кондрат Яковлев [2],

[1] «Вена» — ресторан И. С. Соколова (угол ул. Гоголя и Гороховой), сумевший привлечь к себе широкие литературные, журналистские и артистические круги Петербурга и стать своеобразным местом rendez-vous столичной богемы.

[2] Яковлев, Кондрат Николаевич (род. в 1864 г., ум. в 1928 г.), по окончании школы Московского Филармонического Общества начал сценическую карьеру в 1889 г. в Киеве, в следующем сезоне поступил в московский театр Корша, где и прослужил до 1895 г., когда перешел в Казанское товарищество известного провинциального антрепренера Бородая. Летом того же года служил режиссером и управляющим театром в Озерках под Петербургом, от-

как всегда окруженный толпою студентов, среди которых, выпивая, он любил апостольствовать. В этот вечер, повидимому, он был хмелен, но и Орленев — не меньше. Впрочем мы с Павлом Николаевичем сидели молча и скромно, Яковлев же, ни с того ни с сего, стал задирать Орленева... Повыся голос, чтобы его слышал Орленев, он стал говорить, обращаясь к своим ученикам: „Вот, приезжают к нам разные гастролеры, вносят смятение в нашу работу, и путают всех... Они там ездят, делают чорт знает что, наворачивают как хотят, а мы... сиди здесь, корпи, охраняй искусство от господ гастролеров, которые его только губят". Услышав эту тираду, я уже готов был притти в ярость и немедленно вступиться за честь Орленева, но Павел Николаевич едва уловимой мимикой остановил мой порыв и продолжал оставаться спокойным, чуть побледнев.

Надо сказать, что Орленев с Яковлевым были большими друзьями. Но вечно враждовали и спорили друг с другом принципиально.

Когда то Яковлев, когда Орленев впервые сыграл Раскольникова в суворинском театре,

куда осенью перешел, вместе с Орленевым и Домашевой, в театр Литерат.-Арт. Кружка, только что тогда открывшийся. Здесь он заметно выдвинулся сперва исполнением роли Водяного в «Потонувшем колоколе» Гауптмана, затем роли кн. Василия Шуйского в «Царе Федоре». Но настоящего крупного успеха Яковлев достиг в «Преступлении и наказании», где с замечательным психологическим проникновением создал образ следователя Порфирия Петровича. В 1906 г. вступил в труппу Александринского театра, где сразу занял первенствующее положение наряду с В. Н. Давыдовым. Роли характерные и чисто комического плана очень удавались Яковлеву, последние особенно потому, что он от природы был наделен юмором, которым и распоряжался мастерски, с большим чувством меры, никогда не прибегая к шаржу.

играл с ним следователя и играл замечательно. Яковлев, сам по себе большой актер, вместе с Орленевым составили незабываемый для всех театралов того времени дуэт: еще и теперь, вспоминая прежнего орленевского Раскольникова, старые театралы не отделяют от него и Яковлева; и сам Орленев всегда с восторгом отзывался об исполнении Яковлевым этой роли. Но Орленев избрал иной путь. Он оторвался от театра, с его затягивающей косностью, и пустился в широкое плавание по океану жизни. Яковлев же, обладая менее актуальным темпераментом и, может быть, страдая этим, страдая от своей собственной слабости, в то время, как душа его рвалась к тому же — застрял на месте и почему то после того возненавидел всех гастролеров, вместе взятых.

В этот вечер его ненависть, очевидно, нашла себе исход на Орленеве. Он долго не унимался и, несмотря на то, что Орленев никак не реагировал, продолжал его задевать. Разумеется группа его молодых поклонников была на его стороне. Павел же Николаевич упорно молчал, и только на губах его скользила легкая ироническая насмешка... Лакеи столпились вокруг нас; они все знали Орленева и Яковлева и с напряжением ожидали, чем все это кончится... Яковлев не унимался. Орленев хранил молчание. Заинтересовались и соседи за столиками. Атмосфера становилась все насыщеннее и напряженнее. И вдруг... в один какой то момент Павел Николаевич вскочил со стула, быстро снял с себя свою тужурку и, засучив рукава, совершенно спокойно встал в позу

боксера... Такого оборота дела, повидимому, не ожидал Яковлев. Он мгновенно замолчал и наступила длинная пауза, в которой Яковлев обнаружил явное смущение... Момент был замечательный: — ни дать ни взять — английская таверна шекспировских времен. Орленев стоял в позе боксера, без верхнего платья, и его красивые, голые, сильные руки со сжатыми кулаками приготовились к бою... Яковлев растерянно и медленно поднялся, окруженный повскакавшею с мест и тоже растерявшейся молодежью. Однако, он недолго смог выдержать вызов. Скоро он зашатался на ногах, с выпученными глазами и раскрытым ртом смотря на Орленева. Все застыли от напряжения... Пауза длилась несколько секунд. Наконец Яковлев, вдруг сообразив, что принимать вызов ему невыгодно, напетушился, смешно нахохлился, быстро повернулся к своей молодежи и также, по петушиному, довольно впрочем поспешно удалился из залы, а за ним и вся молодежь. Орленев спокойно уселся на свое место... Теперь все лакеи и публика мгновенно были на его стороне и мы весело закончили этот забавный вечер...

В Питере Павел Николаевич спустил все, до последнего рубля. На оставшиеся гроши он послал телеграмму в какой то город с предложением своих услуг и, шутливо объявив своим сотоварищам по труппе, что отныне все они переходят с шампанского на колбасу и водку, что им предстоит черная длительная работа, чтобы вновь заслужить шампанское, — укатил из Питера.

Мне же пришлось остаться лицом к лицу с судами и следствиями, которые теперь меня допекали...

К счастью я получил приглашение с осени вступить в труппу Старинного театра [1]; кажется, единственный театр, который не побоялся в то время пригласить меня. Только эта перспектива и утешала меня в моем настоящем положении... Дело мое затягивалось, силы слабели... Тюремный режим окончательно подорвал мое, и без того не крепкое, здоровье, и, в ожидании Старинного театра, я занялся поправлением его. Как ни как, мне предстояло распутаться с висевшими надо мною 100, 101 и 102 статьями Уголовного Кодекса, при чем самая меньшая из них — 102 статья — грозила в лучшем случае ссылкой на вечное поселение, в худшем же — восьмилетней каторгой.

Связь с Орленевым с этого времени надолго потерялась и, по настоящему, мы не встречались с ним вплоть до четырнадцатого года, с которого собственно начался третий этап моей близости с Орленевым.

До 1914 же года жизнь Орленева шла сама по себе, моя — сама по себе. Правда, он изредка наезжал в Петербург, но это были все кратковременные встречи. Встречались мы с ним и после Старинного театра, когда я уже

[1] «Старинный театр» возник в 1907 г. по мысли Н. Н. Евреинова и Н. В. Дризена с целью реконструкции старого европейского театра в различных его формах. Театр имел два сезона: первый — в 1907—1908 г. в помещении б. театра Яворской, когда были показаны литургическая драма, моралитэ, мистерия, пастурель и фарсы, и второй — в 1911 г., в специально оборудованном помещении в Соляном городке, посвященный испанскому театру XVI — XVII в.в.

был не один и в жизнь мою впервые полностью вошла женщина, которая стала и моей женой и моей спутницей и сотоварищем во всем дальнейшем моем сценическом пути,—я говорю о В. В. Чекан[1]; встретились мы с Павлом Николаевичем и после замечательного летнего сезона в Териоках со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом в 1912 году: Павел Николаевич даже побывал уже зимою в Тенишевском училище на спектакле „Незнакомки" Блока, в котором я также принимал участие, и который тогда, в театральных кругах, вызвал много шума и разговоров, как одна из оригинальнейших постановок Мейерхольда; были и еще кое какие встречи, но я опускаю описания их. Они все были, в сущности говоря, продолжением всего уже описанного мною, с тою только разницей, что теперь с каждым приездом Павла Николаевича я глубже изучал его личность и получал все новые и новые подтверждения его цельности и верности самому себе.

За это время Павел Николаевич осуществил постановки и „Бранда", и „Гамлета" и попрежнему не переставал мечтать и думать о своем крестьянском театре...

[1] Чекан, Виктория Владимировна, окончила казенные драматические курсы в 1911 г. по классу А. И. Долинова. Артистка подлинно трагического дарования, что доказала уже на экзамене, выступив в роли Электры в одноименной трагедии Гуго фон Гофмансталя, а затем осенью того же года во втором сезоне «Старинного театра», где превосходно сыграла очень трудную роль Лауренсии в «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега. В настоящее время Чекан совместно с А. А. Мгебровым работает в организованной ими «Мастерской по изучению Островского и Шекспира», часто выступая на клубных площадках Ленинграда.

В самое же последнее время Орленева стала увлекать идея кинематографа. Но и к кинематографу он подошел по своему. Кинематограф увлекал его только со стороны возможности навсегда запечатлеть созданные им образы: Раскольникова, Федора, Бранда. Кроме того, он носился с мыслью соединить кинематограф с театром, чтобы, таким образом, сделать театр полнее и расширить его рамки: так он мечтал заснять кинематографическим путем ряд неосуществимых на театре массовых сцен и деталей и играть, включая экран. Он мечтал также, тем же кинематографическим путем, запечатлеть и собственную сценическую жизнь, чтобы оставить по себе живую книгу о самом себе. Кинематограф играл громадную роль и в его планах о деревенском театре. Одним словом, все эти мечты бурлили и кипели в нем с присущей ему неизбывной страстностью и волей к осуществлению.

К сожалению, я мог только оставаться во всем этом лишь созерцателем и поверенным его мечтаний и планов, потому что подвижная жизнь Павла Николаевича была уже мне недоступна. Процесс цепко захватил меня в свои руки. Меня несколько раз арестовывали; я сидел даже в сумасшедшем доме на испытании по определению суда, как проверка — был ли я болен в 1905 году. Мучительность моего тогдашнего положения скрашивалась для меня, лишь моей театральной жизнью, которая была в то время значительно интересна, хотя и протекала на месте, в Петербурге... Старинный театр дал мне вполне утвердиться как актеру...

Встреча с Мейерхольдом обогатила меня в смысле моих постижений театральной современности... Да и собственные наши начинания с Чекан были небезынтересны... За этот период времени я узнал многое, сошелся со многими выдающимися современниками в искусстве, но все же никто из них не затмил для меня образ Орленева и никто не заменил мне того, что переживал и знал я с Павлом Николаевичем... И я не переставал тосковать о нем.

## 13

Когда кончились все мои суды, когда в 1913 году была поставлена последняя точка приговором Судебной Тифлисской Палаты ссылкой меня на вечное поселение, и я не отправился туда только потому, что отец мой пустил в ход все свои связи, я оказался окончательно раскрепощенным для искусства. И вот тут на моем пути вновь вырос Орленев во весь свой рост и во всем своем прежнем значении.

Это случилось как раз в тот момент, когда мы вместе с женою искали пути покинуть царскую Россию, оставаться в которой для меня было теперь особенно мучительно и тяжело... тем более тяжело потому, что, хотя я и был освобожден от ссылки, но моему отцу достаточно прозрачно намекали его товарищи и друзья, принимавшие участие в моей судьбе, на то, что оставаться в России мне неудобно. Не от того ли и двери театров были закрыты не только для меня, но и для моей жены, хотя мы оба в то время имели театральные

имена. По крайней мере, когда Мейерхольд захотел ввести меня в Александринский театр, где он работал тогда и в моем поступлении был даже заинтересован директор театров Теляковский, — в конце концов я получил бумагу, извещавшую, что, по независящим от директора обстоятельствам, быть принятым в Александринский театр я не могу. Разумеется, это было делом охранки и жандармского отделения, несмотря даже на то, что для поступления моего в театр были пущены в ход отцом большие связи и этого поступления хотел сам Мейерхольд.

Вот в этот то момент и приехал Орленев и тотчас же предложил мне объединиться с ним, о чем он обещал мне в предыдущие приезды.

В то время, и я оказал Орленеву совершенно невольно значительную услугу, о которой, впрочем, я узнал только в подробностях уже со слов самого Павла Николаевича, совсем недавно, в одну из последних послереволюционных наших встреч.

Моя услуга выразилась в том, что у Павла Николаевича оказалась в руках довольно значительная сумма денег, по тому времени около тридцати тысяч. Попала она в руки Орленева неведомым мне образом, путем какой то неизданной рукописи или сценария Льва Толстого. Этот сценарий или рукопись, друг Толстого, Чертков собирался передать тогда в „Русскую ленту", организованную Б. С. Глаголиным[1]. Рукопись была в связи с планами

[1] Глаголин, Борис Сергеевич (род. 11 янв. 1879 г. в Саратове). Ученик императорских театральных курсов

Черткова о деревне и, кажется, даже о крестьянском театре. Во всяком случае, Чертков интересовался этим вопросом. Общество „Русская лента" что то пообещало ему и ценная рукопись уже готова была оказаться в распоряжении общества... Я случайно встретился с Чертковым там и, услышав разговор о крестьянском театре, при чем ничего не знал о рукописи, без всякой задней мысли стал рассказывать о планах и работах Орленева в этой области. Как мне потом говорил Орленев, которому, в свою очередь, передавали об этом другие, в разговоре с Чертковым на занимающую меня тему, я даже не заметил, как при этом моем совершенно случайном вмешательстве вытянулись лица у дельцов из „Русской ленты". После этого разговора Чертков тут же выразил желание познакомиться с Орленевым. Это знакомство, перешедшее потом во взаимную дружбу, и повело к тому, что рукопись оказалась, в конце концов, в руках Павла Николаевича, а через нее и деньги.

Таким образом, если принять во внимание, что у П. Н. имелись и собственные средства, в руках Орленева очутились действительно большие деньги и он получил, наконец, возможность осуществить одно из своих заветных мечтаний—грандиозную съемку „Бранда", с ко-

по классу Давыдова и Озаровского, не окончив которых, поступил в 1900 г. в Суворинский театр. Здесь ему пришлось на первых же порах заменить Орленева в «Царе Федоре», в виду ухода артиста из театра. Разносторонний актер (преимущественно комедийного плана), интересный представитель в общем скудно представленного в России амплуа героя-любовника, Глаголин выделялся как артист очень культурный и склонный к новаторским экспериментам.

торой он и предполагал начать свои, в мировом масштабе, выступления. Для засъемки „Бранда" он решил отправиться в Норвегию. Была сорганизована прекрасная, сильная актерская труппа, приглашены лучшие операторы из Франции и, скоро мы отправились туда: я был теперь вместе с женой, которую Павел Николаевич также пригласил участвовать в картине.

И вот я снова очутился в Норвегии, на моей второй родине, которую я оставил восемь лет назад. Нечего говорить, что для меня это было источником огромной, неизбывной радости и, особенно потому, что я был вновь с Павлом Николаевичем и еще с таким другом, как моя жена, которая с первых же шагов нашей совместной жизни разделила всю мою личную трагедию, в связи с моим процессом, тюрьмами и сумасшедшими домами. Только здесь, в Норвегии, в обществе для нас теперь общего друга, Павла Николаевича, мы вздохнули наконец полной грудью.

Теперь Норвегия для меня была как то особенно празднична. За восемь лет своего самостоятельного существования страна быстрыми шагами пошла вперед. Я говорю самостоятельного, потому что Норвегия завоевала эту самостоятельность только в 1905—1906 году, после знаменитого разрыва унии между Швецией и Норвегией. Норвежцы стали еще более жизнерадостными и все, и мужчины, и женщины, и дети, словно упивались своей свободой и самостоятельностью.

Я никогда не видел в жизни такой белой весны, как тогда в Христиании. Даже старики

изменили своему черному цвету и одевались в белое. Улицы сверкали белизной, светом и чистотою, оживленные бесконечным морем цветов и зелени.

Мы прожили в Христиании довольно значительное время, почти полных два месяца. Что мы делали эти два месяца? Мне остается только развести руками и рассказать об одной из особенностей Орленева, которая нашла себе тогда место во всей своей полноте.

В начале своих записок я уже говорил, что Орленев был всегда и во всем большим мечтателем и ему чужды были какие бы то ни было компромиссы в искусстве. Орленев должен был доходить до конца в своей работе, прежде чем приступать к ее выявлению. Тоже самое произошло и здесь. С задачей перевоплотить „Бранда" на экране, да еще в масштабе его широких замыслов, Орленев столкнулся впервые. Если он десятки лет вкладывал в то, чтобы осмелиться, наконец, по настоящему заиграть ту или иную роль, которая его захватывала, то нет ничего удивительного, что и здесь он, вместо того, чтобы приступить немедленно к засъемке „Бранда", засел со мною на целых два месяца, оплачивая в то же время самым щедрым образом довольно значительный артистический ансамбль за абсолютное ничегонеделание: сам же он погрузился в самые тончайшие изучения и изыскания для нового воплощения Бранда.

Наконец, только через два месяца Павел Николаевич почувствовал, что может приступить к съемке... Был выбран один из замеча-

тельнейших по красоте фиордов Норвегии, горный фиорд Гудванген, и мы отправились туда[1].

Гудванген — небольшое местечко в конце восхитительного фиорда. Здесь было все необходимое для внешнего, декоративного оформления „Бранда"... Мрачные, скалистые горы, цветущие зеленые долины, головокружительные водопады и стремнины, тысячи ручьев и ручейков, зигзагообразно сверкающими лентами журчащие и несущиеся среди скал и долин в синие воды фиорда и, наконец, сам волшебно прекрасный фиорд, глубоко врезавшийся в материк, на сотни верст замкнутый среди высоких каменных горных стен, по которым беспрерывно лавинами низвергались в него водопады, стремнины, ручьи... Это местечко, в котором находилось всего только два небольших горных отеля, привлекало к себе взоры всех путешественников мира, ищущих красоты и сильных ощущений. В горах были расбросаны деревушки с первобытным норвежским населением, очень красивым, с уцелевшим от самой седой старины своим укладом фантастически сказочной северной жизни.

Здесь начались наконец наши первые съемки. Каждый новый день был целым событием и к этому дню Павел Николаевич упорно и долго готовился. Иногда незначительные мелочи его глубоко волновали; дело доходило до того, что, если ему хоть сколько нибудь ка-

[1] Гудванген, местечко, лежащее в самом конце Согнефиорда, одного из красивейших фиордов в Норвегии, вдающегося вглубь материка на 180 километров и имеющего глубину местами до 1.200 метров.

залось неподходящим для данного дня состояние его духа, он безжалостно отменял съемку, стремясь подойти к ней воплощением Бранда так, чтобы самую съемку превратить в священнодействие и для себя и для других. Самый выбор какого нибудь места для съемки производился очень часто совершенно исключительным порядком. Так, Павел Николаевич увозил иной раз на горных кабриолетах почти всю труппу, заставляя ее проникаться сознанием всей ответственности, важности и значительности предстоящего. Разумеется, все это ему не вполне и не всегда удавалось. Актеры не были заражены своей работой, как сам он, и это, конечно отчасти, потому что вся целевая установка съемки была сосредоточена главным образом на самом Бранде; к тому же частые перебои, задержки и остановки действовали на труппу дезорганизующим образом; сам же Орленев не мог замечать этих перебоев, потому что лично он, что для него именно вполне естественно, находился в непрерывном горении.

Работа подвигалась очень медленно, а вместе с тем приближалась осень. На этот раз даже я недоумевал и не понимал, на что рассчитывает Орленев. Теперь он упрямо замкнулся в себя самого и ни с кем и ни с чем не хотел считаться.

Таким образом, всем нам вместо работы оставалось только выжидать, что было очень мучительно, хотя это выжидание и скрашивалось окружающей нас красотой. Впрочем, надо сказать, что долгое пребывание в горном, зам-

кнутом со всех сторон, Гудвангене тяжело отражалось на психике и общем настроении.

За все это время мне вспоминается, в сущности, одна грандиозная массовая съемка: это — момент, когда Бранд ведет толпу, зажженную его проповедью, в неизвестную горную высь.

Для этой съемки был выбран огромный горный полуостров фиорда. С раннего утра несколько сот крестьян в своих национальных костюмах стали съезжаться сюда. Это было на редкость интересное зрелище. Разумеется, Гудванген за все время своего существования ничего подобного не видал. Дело не обошлось даже без больших курьезов. Крестьяне с необычайной наивностью относились к съемке, принимая все за настоящее. Так, например, никогда не забуду, какое потрясающее впечатление на крестьян произвел мой вид в облачении пробста (норвежский епископ). Пожилые крестьянки беспрерывно подходили ко мне за благословением и крестьяне толпами ходили за мной.

Массовые сцены в тот день закончились совершенно исключительным увлечением и подъемом крестьян: они шли за Брандом в горы в полном исступлении и, когда уже кончилась вся съемка, долго не могли притти в себя...

Шли дни, недели. Павел Николаевич продолжал все медлить и пребывать в строгом одиночестве. Наступил июль. В Гудвангене появились немецкие гардемарины. Ожидался кайзер Вильгельм, который любил этот фиорд.

Однако-же в это лето приезд его странно задерживался. В то же время гардемарины вели себя чрезвычайно вызывающе по отношению нас, русских. Мы еще ничего не подозревали, но в их поведении и из их разговоров улавливалось что то недоброе и нехорошее. Однажды даже произошло целое побоище между нами, артистами, и гардемаринами: последние грубо задели одну из наших артисток, что и переполнило терпение. В этой первой драке между немцами и русскими мы не остались в накладе. Надо сказать, что в труппе был даже актер, который впоследствии приобрел себе громкое имя борца. Я говорю о Зичи.

Со дня на день ожидался кайзер. Вдруг его приезд был внезапно отменен. Гардемарины быстро снялись с якоря и уплыли в Германию. Мы стали предчувствовать действительно что то недоброе. В этом маленьком, оторванном от мира, местечке, кажется, мы раньше других в мире столкнулись с предстоящими событиями и стали догадываться, что в воздухе пахнет войной: — слишком уж дерзко вели себя немцы здесь по отношению нас, русских.

Скоро наша съемка должна была перенестись в Финзе (большой норвежский ледник по пути между Христианией и Бергеном). Мы с женой, по поручению Орленева, отправились вперед в качестве передовых. Через неделю должна была приехать вслед за нами труппа и Орленев. Во всем Финзе, у подножия ледника, находился всего только один отель. В нем можно было встретить представителей всех стран земного шара.

Приехав в Финзе, мы оба тотчас же радостные отправились на вершину ледника. В нас еще кипела и бурлила молодость. К вечеру, как птицы, с головокружительной быстротой летели мы вниз по знаменитому норвежскому способу, который совершенно замечателен: два проводника берут вас за руки и мчатся по снежным отвесам несколько километров вниз, увлекая за собою в дикой стремительности. Впечатление буквально такое, что действительно летишь, словно птица.

Разгоряченные и возбужденные мы влетели в отель. Это был день 20-го июля. Известие об объявлении войны уже успело дойти сюда, однако, мы об этом не сразу узнали. Но нам пришлось пережить совершенно незабываемые мгновения. Едва мы вошли в общий зал, как взоры всех иностранцев обратились на нас, — ведь мы были единственные русские. Мы долго ничего не понимали, почему так серьезно и упорно смотрели на нас все. В этих взглядах было что то беспощадно суровое, какая то жуткая отчужденность, — от нас отшатывались, как от зачумленных. Ровно ничего не понимая, смущенные, мы спросили одного из иностранцев, оказавшегося датчанином, и менее сурового, чем другие, в чем дело. И датчанин первый показал нам телеграмму, а потом вынул европейскую карту и глухо сказал с большим проникновением: „Скоро от этой карты не останется ничего. Быть может, мир не узнает ее в будущем".

Думать было нечего: в тот же день, телеграфировав Орленеву, мы стремительно отправились в Христианию.

Поезд мчал нас через головокружительные горные высоты, по головокружительным горным железным дорогам... Дух захватывало и от овладевших нами чувств и от того, что открывалось перед нашими взорами.

В Христиании мы узнали, что русским оставаться больше в Норвегии невозможно. Да и помимо этого, можно ли было бы задержаться хоть на один день в чужой стране, когда над Россией нависла величайшая опасность. Телеграммами мы стали сноситься с Орленевым. И там известие войны всколыхнуло всю труппу. Немедленно все поспешили в Россию. Таким образом, съемка была сорвана. Пропали и деньги, и, главное, все грандиозные замыслы Павла Николаевича. На этот раз судьба жестоко посмеялась в ответ дерзаниям и бескомпромиссности Орленева.

Павел Николаевич телеграфировал, чтобы мы не ждали и ехали в Россию. В бешеном темпе помчались мы: прямой путь из Стокгольма был уже закрыт, оставался только кружный через Торнео. Несколько десятков сотен русских направились по этому пути в специальных поездах, поспешно заготовленных шведами.

Никогда не забыть мне этого путешествия. Оно было настоящим вавилонским столпотворением: великие княгини и князья, даже сама Мария Федоровна, оказавшаяся с нами, смешались со всеми. За это, почти десятидневное путешествие, действительно, смешались все возрасты, ранги и положения.

Но, увы, настроения солидарности продолжались недолго. Уже с Гельсингфорса они на-

чали быстро падать; после Выборга же, точно по мановению волшебного жезла, все резко изменилось: князья и бароны, до этого времени спавшие на полу вместе со всеми, в набитых до отказа вагонах, очутились в первом классе, остальные — в третьем и вчерашние друзья перестали даже раскланиваться; царская Россия вошла в свои права.

По приезде в Россию я был скоро призван и началась для меня война со всеми ее ужасами и кошмарами. Войну сменила революция, и за все это время я не встречал Павла Николаевича.

## 14

В первый раз мы встретились с ним только в восемнадцатом году, когда совершился уже октябрьский переворот, целиком захвативший меня.

Павел Николаевич приехал в Петроград играть Павла I [1]. Мы стали ежедневно видеться. События не прошли бесследно и для Орленева, но они как то придавили его, — он уже был не тот: тихий, сосредоточенный, весь ушедший в самого себя...

Не то, чтобы Павел Николаевич не принимал всего пришедшего вместе с революцией

[1] «Павел I», трагедия в 5-ти действиях Д. С. Мережковского. Поставленная московским театром Незлобина вскоре же после Февральского переворота, в ближайшие годы выдержала огромное количество представлений на всевозможных сценах. Центральная роль представляет актеру психоаналитической школы чрезвычайно благодарный материал. До сего времени мы имеем трех очень ярких воплотителей роли Павла: Орленева, Певцова и Самарина-Эльского.

в русскую действительность, но он словно весь насторожился к тому, что творилось. По-видимому, он тогда еще не отдавал себе полного, ясного отчета в том, что произошло...

В те дни Орленев скорбел глубоко и не раз говаривал мне: „Сашенька, поверьте, наступит час, когда людям опять захочется песен, настоящих песен души и сердца... Надо беречь себя для этого часа. Сейчас не время этим песням, — все слишком бурлит и кипит... Все опьянели от крови и ужасов, и людям не до нас, не до художников. Но без художника они не обойдутся. Они еще придут к нам... и тогда, когда услышат наш голос,— их очерствелые сердца смягчатся и они будут жаждать песни... моей песни... песни моего сердца...“.

Тщетно я пытался направить мысли Павла Николаевича по другому, более оптимистическому пути, к нашим дням... В то время я уже горел созданием подлинно рабочего театра в Пролеткульте, который, как казалось мне, являлся действительно реальным осуществлением наших мечтаний о третьем царстве, но Павел Николаевич мало реагировал на все мои попытки увлечь и убедить его. Он с любовью выслушивал меня, но сам оставался в тоске, в смятении, в глубоком, трагическом одиночестве.

Его исполнение роли Павла и самый образ Павла мало затронули меня тогда; мне казалось даже, что этот, теперь захвативший его образ, был как то навязан Орленеву, или, быть может, он находил в нем, в его исключитель-

ной обособленности, выход для своей тоски и для своего одиночества.

При всей своей любви к Орленеву, я не мог в то время до конца по прежнему уйти в его мир. Я жил слишком кипучей жизнью и деятельностью. Передо мною стояли огромные задачи и то время было наивысшим напряжением всей моей художественной и общественной жизни...

До двадцать второго года мы снова не встречались с Орленевым. Но кое какие слухи о нем доходили до меня. Он попрежнему метался с севера на юг и с юга на север, испытывая на себе все тяготы одинокого, горемычного актерского существования, особенно в те времена, если художник не шел по линии наименьшего сопротивления и хотел оставаться верным себе. Ведь, в самом деле, разве возможно было представить Орленева, играющего за пайки, халтурящего на революции, в общем хоре чрезвычайно быстро приспособившихся, без всяких целей и принципов людей, исключительно из соображений личного благополучия и выгоды, по крайней мере, в огромном своем большинстве.

Орленев, который был чужд какой бы то ни было систематичности и организованности, в эти годы разумеется, должен был переживать большие страдания и муки тем более, что его неприспособленность в этом смысле настолько исключительная, что он даже не сумел до сегодняшнего дня хотя бы настолько войти в ритм нашей жизни, чтобы стать, например, членом союза. Он искренно думает и сей-

час, что вся его жизнь больше каких бы то ни было официальных союзов. В этом переубедить его было почти невозможно, даже и теперь. Конечно, это неправильно, но осуждать за это Орленева невозможно. Надо хорошо понимать что такое Орленев, какая огромная сила и воля заключена в этом имени, какими муками и какой исключительностью оно создано и завоевано, чтобы предъявлять к Орленеву требования наравне со всеми. И кажется, в конце концов, это учли, поняли и простили ему. Даже враги Орленева не смогли бы упрекнуть его ни в чем: слишком он благороден, прям и честен как в искусстве, так и в жизни. Какой бы то ни было расчет и заинтересованность Орленеву чужды. Жизнь его — сплошная жертвенность искусству. Орленев не только сам никогда, ни у кого ничего не просил, но даже и друзьям его сделать для него что нибудь было очень трудно. Помню, в бытность мою в Москве заместителем Мейерхольда по Всероссийскому ТЕО, я как то попросил в интимной беседе Анатолия Васильевича Луначарского, дать мне возможность помочь Орленеву, тем более, что до меня дошли слухи, что у Павла Николаевича где то был реквизирован весь его многолетними трудами накопленный театральный гардероб. Анатолий Васильевич с радостью дал это согласие и предоставил мне сделать для Орленева все возможное. Я написал Орленеву и передал ему отношение Луначарского к нему. И так как я скоро покинул Москву, то просил в письме Орленева, чтобы он непременно приехал сам, чтобы лично

переговорить с Луначарским. Однако, Орленев, разумеется, и на этот раз никуда не поехал и ничего не просил.

Так поступал он всю свою жизнь.

В двадцать втором году, в бытность мою в Александринском театре, я получил письмо от Орленева, где он трогательно и скорбно писал о том, что хочет проститься с петербургской публикой, справив здесь свой сорокалетний сценический юбилей, после которого он намеревался бросить сцену. Он просил меня похлопотать о каком нибудь театре для этого своего последнего выступления. В то время я был членом совета Александринского театра и тотчас же срочно поставил на ближайшем заседании вопрос об Орленеве. Я не могу умолчать о том, как грубо и недостойно вел себя совет в этом вопросе. Е. П. Карпов [1], заявил следующее: „Ну что, собственно, такое Орленев?“ и он сказал большую грубость, которую не хочется повторять... — „Что нам особенно о нем беспокоиться?!“. Это тот самый Карпов, у которого когда то Орленев потрясающе играл Тихона в „Грозе“ [2]. Карпов, считавший себя знатоком русского театра и претендовавший на любовь к его самобытности и стихийности... Мне было грустно, больно и горько. Впрочем, и другие члены совета проявили себя не лучше.

[1] Карпов, Евтихий Павлович, в то время управляющий акдрамой.

[2] «Гроза», драма в 5-ти действиях А. Н. Островского, была поставлена Е. П. Карповым для открытия Театра Литерат.-Арт. Кружка, 17 сент. 1895 г. при следующем распределении главных ролей: Кабанова — Чижевская, Тихон Кабанов—Орленев, Катерина—Холмская.

Так этот вопрос и остался открытым. Мог ли я написать обо всем этом Орленеву, хотя и думаю, что Павел Николаевич в силу своей неизменной чуткости мог прекрасно понять, чего ему следовало ожидать от всех этих людей... Быть может, потому он и не обратился ни к кому из них, а предпочел частным образом написать мне, не сомневаясь в моих отношениях к нему.

В 1923 году, когда я уже вторично оказался в Александринском театре после своего ухода, Павел Николаевич снова приехал в Петербург. Но на этот раз его приезд носил личный, интимный характер: главной целью его приезда было желание встретиться с Ириншкой, которую он не видел почти пятнадцать лет.

Теперь он был гораздо бодрее и окрыленнее, чем в предыдущие приезды, хотя по его словам, в Москве жилось ему не сладко. В эти годы, он кажется, впервые стал вести более или менее оседлый образ жизни. Жил он в Москве с последней своей женою и двумя детьми в общежитии. Он жаловался на большие неудобства и на крыс, которые досаждали ему. Однако, он терпел свою оседлость ради детей, которые впервые пробудили в нем отцовство. Он радостно рассказывал, как помногу и подолгу учится у своих маленьких ребятишек настоящим интонациям, которые обогащают его игру... В этот приезд мечта об Америке вновь охватывала Орленева, и я с большим удовлетворением отмечал в нем новый взрыв оптимизма к жизни...

К свиданию с дочерью Павел Николаевич готовился очень романтично, совсем как юноша.

Он беспрерывно расспрашивал меня об Ирине, которая, в свою очередь, пользуясь каждой возможностью, расспрашивала меня об отце. В то время мы вместе были в Александринском театре. Невольно мне пришлось принять участие и в их замечательном свидании. Оно должно было состояться тайно, на квартире одной из почтенных классных дам балетного училища, где раньше воспитывалась Ирина.

В день свидания мы обедали с Орленевым вместе и он, видимо, волновался. Вечером он долго собирался на свидание и, когда мы вышли с ним из отеля, я был поражен его жизнерадостностью, его совсем молодым, почти юношеским видом. Он шел на свидание не как отец к дочери, а как любящий к своей возлюбленной, и это было трогательно, наивно и мило. К тому же и обстановка свидания носила совсем романтический характер. Эту обстановку придумала сама Ирина, которая с неменьшим трепетом ожидала свидания с отцом. Проводив Орленева, я стал ожидать его. У Ирины Орленев просидел очень долго, выйдя от нее необыкновенно взволнованным. С этого момента Орленев и Ирина в течение нескольких дней встречались ежедневно и каждая встреча была окутана таинственностью и тем же романтическим флером.

Однажды мы обедали втроем в гостинице „Англетер". Был ясный солнечный день. Звонили колокола. Прямо против нас, громадный Исаакий величественно утопал в голубом просторе и сквозь открытые окна отеля лился на нас аромат редкого для Петербурга, радо-

стно весеннего дня... Ирина, очень хорошенькая, изящная девушка, весьма гармонировала с уютной и светлой столовой отеля, сливаясь с общим колоритом изящной и элегантной публики; она представляла резкий контраст с Павлом Николаевичем, который, где бы ни находился, всегда сразу же занимал определенное место, обращая на себя всеобщее внимание.

Павел Николаевич был внимателен и предупредителен с дочерью и развивал перед нею свои постоянно широкие и красивые планы. Он увлекал ее на совместную будущую работу, на поездку в Америку и, как всегда, развивал свои вечные мечты о „третьем царстве". Ирина была потрясена обществом Павла Николаевича и тем, что он так серьезно и вдохновенно говорил с ней; однако чувствовалось, что по ее воспитанию и всем ее привычкам ей было внове столкнуться с непосредственной стихией Орленева. Когда он потребовал вина, она настойчиво стала его удерживать... „Папа, не пей", — обратилась она к нему, оглядываясь нервно по сторонам. Орленев искоса взглянул на нее и вдруг расхохотался... Но тотчас же его лицо заволоклось большою грустью... Скоро он как то весь ушел в себя, разговор вдруг пресекся и обед закончился несколько холодно и сдержанно...

Ирина заторопилась, потому что ее вызвали домой и скоро ушла.

Павел Николаевич позвал меня к себе...

В этот момент он был грустен, как редко когда... Но и сквозь эту грусть зву-

чала в нем его неизбывная, никогда не изменяющая ему стихия, его великая воля и страстность к искусству и к своим дерзаниям художника, единственно ему родные и близкие до конца, по крови...

Павел Николаевич скоро тогда уехал снова Москву и никогда больше со мной не вспоминал свою Иринушку...

Однако, совсем недавно, при нашей новой встрече, Ирина рассказала мне, что после того раза у них с отцом затеялась исключительно глубокая и интересная переписка, совершенно таинственная, через которую, наконец, дочь нашла своего отца и отец—дочь. В эту встречу с Ириной я почувствовал, что ее и до сих пор мучает сознание, что она не пошла тогда за отцом, потому что не считала себя вправе бросить свою семью. Теперь она многое поняла и через это понимание сама во многом изменилась.

Через год Павел Николаевич снова приехал в Ленинград. Здесь ему было предложено сыграть Федора в Александринском театре. К сожалению, спектакль был сделан наскоро, если не во враждебной для Орленева атмосфере, то во всяком случае, достаточно небрежной. Не учитывая, например, стиля игры Орленева, были допущены условные декорации Стеллецкого, когда то сделанные для постановки „Федора" в условном, иконописном, но отнюдь не реальном плане, в каком играет Орленев. Актеры отнеслись к совместному выступлению с Орленевым, как к простой, очередной повинности. Для Орленева же это — самое ужасное. Если принять во внимание огромную застенчивость

и скромность Павла Николаевича, то можно себе представить, как тяжело ему было это выступление: за спиной его не было дружеских, любящих глаз, уважающих большого художника, зато был глаз критикующий и испытующий, готовый обрадоваться каждому неудачному штриху только лишь потому, что здесь был лев, которого все знали, во всем его величии и во всей стихийной силе его таланта.

И все же, несмотря ни на что, даже в этих условиях Орленевский Федор звучал так, как звучит всякое настоящее художественное произведение в каком бы оформлении оно ни было подано, хотя и не с прежней ясностью звучал его голос и, быть может, не с присущей ему уверенностью играл Орленев в тот вечер в этом чуждом для себя окружении.

Орленев в своей уборной чувствовал себя одиноко и растерянно, но со свойственной его натуре деликатностью он все находил прекрасным и мягко останавливал меня, когда я, загораясь гневом, возмущался всем окружающим. Между прочим, в тот вечер ему было предложено вступить в труппу театра. Юрий Михайлович Юрьев[1] заглянул в уборную Орленева и сказал ему: „Ты бы поступил к нам в труппу, Паша... ну что тебе, в твои годы, скитаться...“ Впрочем Юрьев, не досмотрев спектакля, ушел из театра. Разумеется, Орленев не воспользовался предложением Юрьева и уехал снова в Москву.

[1] Юрьев, Ю. М. — народный артист, в то время зав. худ. частью Акдрамы.

А между тем, если б нашелся настоящий театр для Орленева, который мог бы удовлетворить его, как было бы важно, наконец, пригреть этого поистине великого Дон-Кихота и скитальца, этого измученного художника, совершенно единственного в своем роде в мире.

## 15

Вплоть до 1927 года я больше не встречался с Орленевым.

За это время я пережил много тяжелого и трудного. На театральном фронте я остался почти в одиночестве. Однако, мне удалось сорганизовать небольшой коллектив по имени „Мастерская по изучению Островского и Шекспира“ (ныне театр „Глобус“) и до сегодняшнего дня я работаю с небольшой группой актеров в этом коллективе. Останавливаться сейчас на этой работе нет надобности. Она достаточно скромна и единственно притягательное в ней — это близость к широким массам, где, по моему глубочайшему убеждению, растет и крепнет и откуда идет настоящее третье царство, врата которого рано или поздно раскроются для всех алчущих и жаждущих. Мне нечего печалиться о скромности моего дела, когда сам Павел Николаевич Орленев работал последние годы и работает почти в таком же плане и масштабе, играя в Москве с небольшим коллективом по рабочим площадкам и клубам. И для меня было огромной радостью, когда в последний приезд Орленев захотел познакомиться с нашей работой и при-

шел ко мне на квартиру, где мы для него специально поставили спектакль.

Приезд в этом 27-м году Орленева был, я бы сказал, четвертым этапом наших настоящих встреч с Павлом Николаевичем. На нем, как на последнем я позволю себе остановиться подольше.

За время с 22-го года по 27-й в жизни Павла Николаевича произошло значительное событие: он получил звание народного артиста к своему сорокалетнему юбилею, который, наконец, был торжественно отпразднован в Москве в Большом Оперном Театре. Я не мог побывать на этом юбилее, но послал ему приветственную телеграмму, в которой горячо высказал мои настоящие мысли о нем. К сожалению, Павлу Николаевичу не удалось добиться, чтобы эта телеграмма была оглашена среди других приветствий, но, повидимому, она была ему дорога. Он с большой теплотой говорил о ней; в этой телеграмме я писал о самом заветном для него, — его мечтах о крестьянском театре и напомнил в ней о славнейшей из славных побед его в 1906 году в Норвегии, свидетелем и участником которой я до некоторой степени был.

Юбилей мало изменил к лучшему общее положение в жизни Орленева, но во всяком случае он дал ему быть может моральное удовлетворение и отогрел его немного застывшую в тяжелых переживаниях и разочарованиях последних лет душу.

Наконец, осуществилась и последняя мечта Орленева о лебединой песне в Петербурге,

в городе, который создал ему всю его славу и определил весь его основной сценический путь.

Для гастролей Павла Николаевича, которые явились по почину коллектива актеров во главе с Самариным-Эльским, Свирским и другими, так называемого, „Театра Актера", было заснято помещение театра „Комедия" в „Пассаже".

Газеты и импозантные афиши задолго оповестили ленинградцев об Орленевских гастролях.

На этот раз выступление Павла Николаевича было достаточно подготовлено. До сих пор же, за двадцать слишком лет все петербургские выступления Павла Николаевича как то странно протекали в очень не импонирующей зрителю обстановке.

Надо заметить, что вообще ни в одном городе Орленеву после его знаменитых побед в Суворинском театре не приходилось так трудно, как в Петербурге. И сам Орленев всегда боялся Петербурга, тогда как в Москве, Киеве, Одессе, Тифлисе, в городах Азии, Польши, Сибири, Прибалтики он никогда не терял огромной связи с зрителем и все его выступления всегда являлись для этих городов большим событием театрального дня. В Петербурге же он терял уверенность в себе самом, испытывая всегда невероятные волнения и страхи, что, разумеется, не могло не отражаться на его игре. И самые его гастроли, очень редкие за двадцать слишком лет, протекали почти незаметно для широкой публики в каких то маленьких театрах и почему то

всегда устраивались довольно сомнительными театральными дельцами.

На этот раз предчувствие мое подсказывало мне, что приезд Орленева в Ленинград не пройдет бесследно. Я глубоко верил в это и в день приезда Орленева радостно, с несколькими своими друзьями, отправился встречать Павла Николаевича на вокзал.

Когда подошел поезд, бодро и уверенно вышел из вагона Орленев. Он был, как всегда, в своей матросской куртке, широко открывавшей его могучую шею и грудь. Как всегда, на голове его была изящная фетровая шляпа и сверх куртки короткое осеннее пальто. Мои друзья и я шумно приветствовали Павла Николаевича. Взглянув на него и расцеловавшись с ним, я почему то почувствовал, именно в эту встречу, что между нами сразу же установилось безмолвное соглашение в том, что мы снова теперь по настоящему вместе до конца, как тогда в наши первые дни...

Как всегда, той же немного танцующей походкой бодро и весело шел Павел Николаевич по перрону вокзала, окруженный всеми нами и теми, кто привез его. И на этот раз в его утомленном лице светилась твердая, непоколебимая уверенность, что Ленинград для него — та же Россия, в которой он привык волновать, поджигать и покорять...

Он был весел, однако лицо его было глубоко сосредоточенно, и в нем светилась значительная мысль, что то новое, что то такое, что, вместе с постоянно мне близким и дорогим, теперь невольно заставляло умол-

кать и сосредоточиваться. „Я совсем один, Сашенька, много работаю... думаю о Бетховене, — заходите, когда пройдут первые спектакли", — ласково сказал мне Орленев, как то по новому, каким то тихим, задушевным тоном, в котором звучала глубокая, неизбывная грусть...

Его спутница, актриса, которую он привез с собою, как режиссера, заботливо усадила его на извозчика и Павел Николаевич совсем по детски улыбался всем нам и долго, когда тронулся извозчик, махал нам на прощание в воздухе шляпой, словно извиняясь перед нами, что вынужден как то оставить нас в одиночестве... Но он был так измучен и растерзан, лицо его было так утомлено, что я не мог мысленно не поблагодарить его спутницу, которая торопливо увозила его, как ребенка, от нас... Хорошо, что в мире есть всегда люди, которые берегут тех, кто не умеет беречь себя сам.

Как ни жалел я, что мне не пришлось в этот раз, по обычному, остаться вместе с Орленевым, я в то же время не мог не радоваться, что в этот приезд в Павле Николаевиче чувствовалось глубокое сознание ответственности предстоящих своих выступлений, и все его серьезное настроение было залогом несомненной победы, ожидавшей его. Я заранее предвкушал ее и сердце мое ликовало.

Через несколько дней мы случайно встретились с Павлом Николаевичем на улице; он пригласил меня заглянуть на репетицию в театр.

И вот я вновь увидел хорошо знакомую родную и близкую, понятную мне обстановку...

В театре копошилось много мелкой актерской братии, которая всегда радостная слетается, когда приезжает Орленев; актеры знают, что Орленев, так или иначе, обласкает их, согреет, напомнит им, что как ни тяжел крестный актерский путь для многих, — зато на этом пути бывают мгновения, когда прощаешь и забываешь все... Они врываются бурным натиском в черные актерские будни, как истинные мгновения вдохновения, преодоления и постижения великой и вместе прекрасной в своей простоте тайны искусства.

Кто хочет знать, что такое театр, тот никогда не должен забывать, что самая искренняя любовь к нему живет подчас именно в его самых маленьких и незаметных тружениках и деятелях.

Орленев всю жизнь любил маленького актера и он, в свою очередь, этот маленький актер, никогда не боялся Орленева; актер шел к Орленеву с открытыми душой и сердцем, ибо чутьем угадывал, что в этом великом, гениальном Орленеве жили прежде всего и раньше всего и Несчастливцев, и тот же Аркашка, и, наконец, просто бродяга, каким в большинстве случаев являются все эти тысячи неудачников, неизвестно во имя чего отдавших жизнь делу, которое их никогда не баловало, редко пригревало, а подчас и лишало самого необходимого куска хлеба, чтобы только жить и не умирать с голода.

И актеры, самые маленькие актеры, зажигались настоящим вдохновенным трепетом, когда сталкивались с Орленевым. С двух-трех репетиций, на которых Орленев вводил их в свои постановки, эти же самые актеры часто играли много лучше, чем тогда, когда другие работали с ними месяцами... Правда, в последние годы Орленев уже не имел возможности отдавать этим людям свои силы и время, как прежде, — все же одно уж его присутствие с ними, его появление на репетициях и вся атмосфера, создаваемая им за кулисами, — окрыляли их и вносили несомненную праздничность в их жизнь, в жестокие, суровые будни печальной актерской действительности.

Я должен вообще сказать, что Орленевские репетиции очень часто были гораздо интереснее самих спектаклей. Павел Николаевич был замечателен на этих репетициях... Я любил смотреть на него, когда он, полутонируя роль, вдохновенно делал свои едва заметные, едва уловимые указания, всегда удивительно яркие и красочные... Как быстро он умел справляться с самыми запутанными и сложными положениями своих партнеров, как мягко, но в то же время твердо умел подчинять их всех своей великой актерской воле, всегда совершенной в работе.

Когда я пришел по приглашению Орленева на репетицию в театр „Комедии", здесь уже толпилось много актеров. Некоторые бродили по фойе, другие группами сидели на скамьях. Было тихо, но оживленно. В маленьком фойе шла репетиция „Преступления и Наказания"...

Я пошел на репетицию. Увидев меня, Павел Николаевич поздоровался со мною только глазами... но в них зажегся давно знакомый огонек... Он повел репетицию с большим напряжением, хотя и не повышая тона.

Я стал смотреть. Как беспомощны были все рядом с ним!... Зато, следя за Орленевым, я наслаждался, как никогда, изумительным мастерством, которое, казалось, теперь дошло до совершенства. Этим мастерством Орленев совершенно по новому приковывал к себе, и вечером, когда я смотрел его уже на сцене, я не верил глазам своим, что можно доходить до такого совершенства.

Казалось, каждый мускул играл на его лице.. Все слова, слетавшие с его уст, были так законченны и проникнуты такою глубокою силою, что эта сила невольно заставляла забывать о том, что это только слова, нет, Орленев создавал из них симфонию совершенно особенной музыки, творцом которой может быть только интуиция поистине гениальной человеческой души. Я уже раньше указывал, что самое поразительное в орленевской игре — это переходы от головокружительного пафоса к исключительной простоте. И это во всех ролях. Вот, например, в Раскольникове он рассказывает Соне, как он дошел до убийства. „И я подумал, Соня, что я могу стать этим На-по-леоном...“ как орган, раздуваемый сильными мехами, звучит на этой фразе голос Орленева... и он сам напряжен до крайности, все мускулы и жилы надулись на его шее... слова тяжелы, увесисты, словно гигантские орлиные взмахи

крыльев чувствуете вы над собой... и вдруг — падение... грустная, скорбная, почти детская улыбка... и бессилие, полное бессилие... и простота замечательная... „А я только вошь, Соня...“, — тихо, словно лепетом ребенка, вдруг заканчивал он после значительной по своему содержанию паузы.

Если по настоящему слушать Орленева, внимательно следить за его игрой, нельзя не испытывать чувства, подобного тому, какое испытываешь, качаясь на гигантских качелях: вот ты летишь в высь, дух захватывает от восторга и потом... вниз... с головокружительной быстротой вниз, в таком стремительном темпе, что сердце останавливается... И снова вверх... и снова вниз... И так долго, долго. Но вот вдруг ты сходишь с этих качелей, сходишь слегка опьяненный и тебе хорошо... хорошо на зеленой, цветущей, твердой земле... Хочется броситься на эту землю, целовать ее, хочется радоваться, что солнце так ярко и спокойно светит... что трава такая зеленая, что все цветы такие радостные и что вот, прямо перед тобою, стоит зазорный мальчишка, весь перепачканный, такой смешной весь, и смотрит на тебя, оскаля зубы, смотрит, и смеется, да еще ковыряет своим грязным пальцем так забавно у себя в носу... И весь он так беззаботен, беспечен, вот совсем точно эта букашка, что ползет по тебе... Это — жизнь. И вот тогда ты понимаешь, что и сам ты — часть этой жизни...

Нужно ли подробно описывать игру Орленева? Что говорить о том, что говорит само

за себя. Можно ли что либо вообще сказать словами: в Раскольникове Орленев неподражаемо гениален. В этот его приезд, глядя на него и на репетициях и на сцене, я, который видел Раскольникова десятки раз, слыша его и со сцены и наедине с Орленевым, — в этот раз совершенно по новому видел его. Я, как никогда, понял, глядя на Орленева, что он, заключая себя в эти как будто ограниченные рамки немногих, но огромных по глубине, человеческих образов, именно таким путем создавал настоящие, великие, живые ценности; я понял, что игра Орленева, в теперешнем ее плане, есть пример такого совершенного мастерства, по которому можно лишь учиться и наслаждаться которым могут немногие. Средний, непосвященный зритель, конечно, не может вполне осознать ее совершенства, если он никогда раньше не видел Орленева. Орленев и сам, повидимому, инстинктивно понимает это. Вот почему он как будто умышленно не старается прибегать ни к каким внешним прикрасам. За последнее время Орленев играет все свои роли почти совсем без грима. Некоторые ставят ему это в упрек, но я нахожу, что оно то и есть, как раз, замечательное. Какой тут грим, когда перед вами совершенные мастерство и ценность, когда такое замечательное преодоление слова и абсолютно гениальное перевоплощение. Для знатока, для каждого, кто может до конца разобраться в этом мастерстве, разумеется, не важны все те внешние естественные дефекты, которые не могут не быть, принимая во внимание возраст

и настоящие силы Орленева: я говорю о некоторой голосовой усталости и тусклости и чуть начавшей сказываться грузности его фигуры. Все это не важно. Голос Патти есть ценность, как голос, и это — самое важное в ней. Игра Орленева — ценность, как мастерство. Все остальное — пустяки перед этой ценностью.

Зритель, широкий зритель, сумел как то инстинктивно понять это и был потрясен Орленевым. Быть может, этот зритель и не смог разобраться до конца во всем сложном и тонком мастерстве игры его, но он был захвачен ее одухотворенностью, которую он понял и уловил душой. Я видел настоящие слезы даже у тех, кто никогда не видал Орленева.

На этот раз вопреки, казалось бы, вечной истине, о непризнании пророка в своем отечестве, Ленинград, наш современный Ленинград признал Орленева. Может быть не до конца, не во всей своей полноте, потому что трудно судить об актере, за плечами которого уже 62 года; тем более трудно потому, что Орленев не изменил своим любимым образам: Раскольникову, Федору, Дмитрию и Освальду. Но весь этот репертуар был создан всей его жизнью и его кровью. И потому, конечно сегодняшнему зрителю Орленев не мог быть не близким. Массовый зритель приходит и сейчас в театр так же, как приходил во времена Мочалова. Ему нужно, чтобы артист прежде всего сумел добраться до глубины его человеческого сердца. К сожалению, массовый зритель не сталкивается лицом к лицу с по-

добными актерами. Уже по одному тому, что их нет в наше время, а новые еще нарождаются.

Ничего нет труднее в нашем искусстве, как именно искусство слова, его внутренняя убедительность, от которого также к сожалению отвык современный зритель. Настоящие слова так же редки сейчас на театре, как настоящий актер. Истинное преодоление слова требует уменья и мастерства, которые не только для средних по возможности художников трудно одолимы, но и почти для всех, за исключением немногих избранных. Стремление уничтожить слово, как и стремление подменить на сцене актера режиссером (если это когда нибудь удастся), будет моментом настоящей смерти театра. Однако, трудно поверить в эту смерть. Театр пережил все религии мира, и она вряд ли возможна, пока живет человечество, и пока оно не лишено живого творческого духа — единственного гения театра; проводниками этого гения в лучшие высокие моменты жизни театра являлись всегда и, надо надеяться, будут являться только актер и драматург. Главным образом они, и больше никто. Я говорю, конечно, об актере и драматурге в лучшем смысле этого слова. Думаю, что в моих записках, говоря об Орленеве, мне удалось сказать хотя немного, что такое на самом деле — актер. Вся жизнь Орленева, весь его бескомпромиссный путь, его сверхчеловеческая потрясающая работа над немногими в сущности образами, но образами исключительного порядка, созданными настоящими и ве-

ликими мастерами, разве все это не говорит о трудности такой исключительности... в смысле того, что я понимаю под актером и драматургом.

Чем больше актер, тем ярче его свет сегодня и он подобен свету далеких и прекрасных звезд, если кто хочет видеть и умеет смотреть на них. Мы все видим над собою звездное небо, но многие ли из нас по настоящему разглядывают эти звезды, многие ли дают себе труд оторвать себя от теплой приятной постели, разрушить покой и сон и отважиться выйти из своего человеческого жилья, где светло и спокойно, — выйти в ночь, жуткую, темную, холодную ночь, для того, чтобы пытливо посмотреть в лицо неба, в его лучезарный звездный поток наверху, в раскрывающуюся взорам бездну.

Не даром Тютчев в одном из замечательнейших своих стихотворений прекрасно говорит об этом, говорит о том страхе, что гонит людей под кров, в момент, когда снимается дневной покров и обнажаются эти жуткие головокружительные бездны.

Все люди знают эти моменты, эти мгновения своих встреч с безднами, когда взоры поднимаются хотя бы на мгновение к звездам, и звездный блеск в эти мгновения ослепляет их человеческие души... Но люди знают эти встречи лишь как мгновения.

А что, если вся жизнь, эти мгновения, каждая секунда жизни... что если жизнь превращается вся до конца в эту непрерываемую единую секунду, и что если от этого сверхче-

ловеческого превращения и сам человек становится уже подобен этой секунде?.. Не превращается ли тогда он сам в поток лучезарных светящихся звезд? Тогда уже нет человека, — есть только гений.

И вот, Орленев таков. Весь его путь — именно эта секунда... Он сам — часть звездного блеска. В нем тайна великого постижения, как неизбывное устремление в высь. Похитить Прометеев огонь за свой риск и страх в одиночку, — это удел столь немногих, что даже жутко думать об этом. И от Орленева, кто знал его по настоящему, не может не кружиться голова и не может безмолствовать сердце, и Орленеву немыслимо не быть преданным до конца глубиною души и сердцем.

Вот почему без колебания пишу я об Орленеве с восторгом, со всей полнотою.

Как часто многие говорят: ну, что такое в сущности Орленев? Раскольников, Федор, Освальд... и больше ничего... Скучно, старо, неинтересно. Орленев сошел со сцены, пережил себя... устарел, выдохся". Другие говорят: „такие как Орленев — единицы... Из них не составить театра", и потому эти последние спешат заменить актера выдумкой.

Те и другие проходят мимо Орленева. Не совершают ли они этим величайшего преступления, потому что они посягают на самое большое в жизни, посягают на человеческий дух, который в конце концов убить никогда невозможно, как невозможно пройти и мимо Орленева; однако таким посягательством убивается если не самый творящий дух, то, во вся-

ком случае, для многих отдаляется момент прикосновения к нему, а может быть и откровение в нем, как собственное воспитание. Если нельзя пройти мимо Орленева и уничтожить его, то, во всяком случае, пренебрежение им, воспитание и взращивание, вместо актера в театре, бледной и хилой выдумки — есть не возрождение театра, а умерщвление его.

Но я умолкаю и предоставляю последнее слово Орленеву. Это же его последнее слово — глубокое одиночество, в которое он погрузился в этот последний приезд. С одной стороны, от причин, ему одному ведомых, с другой — для того, чтобы отдать, вложить всего себя в свою последнюю лебединую песню, которую, кто знает, быть может он и предчувствовал.

Да, глубокое одиночество и еще — Бетховен, которым он закончил свой сценический путь.

Я говорю не о фактическом воплощении Бетховена, которое я не видал, ибо оно уже было позднее в Москве; я говорю о Бетховене в смысле того, как подошел Орленев к нему, о его работе над ним, свидетелем которой я был в эту последнюю встречу с Орленевым. Все это и составит последнюю часть моих воспоминаний об Орленеве.

## 16

То, что Орленев ухватился теперь за Бетховена, было логическим завершением всего его творческого пути. В самом Орленеве так много именно от Бетховена. Если же принять во внимание, что и над ним висел Дамоклов

меч, — эта таящаяся в нем страшная болезнь, опасность которой он вряд ли не сознавал в глубине души, — то остановка его за столь долгие годы, тем более естественна и логична. Кроме того к такому великому гению, как Бетховен, можно подойти, лишь преодолев таких же великих колоссов как Достоевский и Ибсен. Орленев по всему существу своему, не надо забывать, актер глубоко современного плана. Создавать далекие отвлеченные образы, хотя бы и классического порядка, — было ему в общем чуждо. Художник в нем искал слияния с жизнью. Гамлетовское „не быть", я уже говорил, не умещалось в Орленеве. Нет, только — „быть", чтобы утверждать себя сегодня. Но „сегодня" Орленев, конечно, признавал в большем смысле этого слова. Его сегодня для него не начиналось маленькой буквой. И вот почему Бетховенский образ так увлекал Орленева...

В этот приезд Орленев закрыл свои двери, буквально запер их почти для всех. Он не выходил из номера Европейской гостиницы, почти никого не допуская к себе. А вместе с тем ему досаждали со всех сторон. Теперь он уже не был для многих просто Орленев, балагур, весельчак, гениальный Паша, каким он всегда казался многим, нет, — теперь он приехал как народный артист; это же звание многим казалось глубоко привлекательным и тем более бросалось в глаза, что Орленев никогда не зарился занимать место среди официально признанного Олимпа; Орленев был именно настоящий бродяга, не стремящийся к этому признанию; да, вольно или невольно,

но он был бродягой почти всю свою жизнь и по существу был действительно народным артистом всю свою жизнь [1].

Но, и помимо звания народного артиста, этот приезд Орленева был и первой настоящей победой его в Ленинграде после того, когда он с первым своим успехом покинул этот город. Все это, конечно, и влекло к нему людей, которые прежде нередко забывали об его существовании. Но не из гордости не допускал Орленев никого к себе, — ни представителей печати, ни даже других официальных представителей и отклонял все приглашения и попытки встреч с ним, нет, для всех осаждавших Орленева был один ответ: Павел Николаевич работает.

Что же делал Орленев в это время? А вот что: сидел у себя в номере, окруженный книгами о Бетховене, и беспрерывно творил образ. Если в это время те немногие, которых он все же допускал к себе, хотели доставить Павлу Николаевичу удовольствие, достаточно было принести ему новую книгу о Бетховене, чтоб он загорался настоящей, лучезарной, детской радостью.

Во все это время единственно зачем выходил Павел Николаевич праздным на улицу в немногие минуты, — это были поиски того же Бетховена, поиски редчайших книг о нем, гравюр, воспоминаний, наималейших мелочей, связанных с памятью о Бетховене.

[1] Орленев получил звание народного артиста Республики в 1926 г., в день, когда праздновался 40-летний юбилей его артистической деятельности.

После первых спектаклей Павел Николаевич разрешил мне бывать у него. И тогда мы говорили только о Бетховене, то есть, вернее, говорил он, а не я... Рано утром я заставал его уже за работой и с первых же мгновений он начинал с Бетховена, словно продолжая прерванные беседы накануне.

Я многое по особенному узнал о Бетховене от Орленева. Я узнал глубоко интересные штрихи из жизни Бетховена, которые Орленев неподражаемо передавал; его восхищала бетховенская гордость, непримиримость, одиночество.

Часами Павел Николаевич читал со мною выписанные им мысли о Бетховене, читал с неменьшим благоговением, чем верующие читают евангелие. Вместе с Бетховеном он уносился в чудесный мир звуков, им воображаемый, стремясь постигнуть их гармонию. И он умолял меня тогда, чтобы я привел к нему кого нибудь из своих друзей-музыкантов. Теперь он жаждал музыки, как алчущий жаждет влаги...

Духовный аристократизм Бетховена потрясал душу Павла Николаевича. С благоговейным трепетом рассказывал он мне о ненависти Бетховена к пошлякам и негодяям, особенно к сильным мира сего, и о его совершенно исключительной любви к чистым сердцем и юным душою друзьям своим.

Но с особенно радостной скорбью и восторженностью останавливался Орленев на последних днях Бетховена... Да, эти последние дни не могли не вызывать в нем именно радостной скорби... Подумать только, — Бетховен, лишен-

ный слуха, брошенный на произвол судьбы всеми своими высокими покровителями, не предался отчаянию, а продолжал работать с неменьшей силой чем прежде и, глухой, он именно в это время создал самые радостные свои симфонии, полные глубокой человеческой любви и смысла.

Это умиляло Орленева... И он, рассказывая мне об этих мгновениях, на моих глазах, сидя за столом у себя в номере, и сам маленький и приземистый, превращал маленькую и приземистую фигуру Бетховена в огромный, монументальный образ: он рос буквально на глазах, преображаясь... И тогда на лице его, я, вновь восхищенный, видел тот же священный трепет, которым так пленял меня Орленев в юности... „Я зверь... я человек.. я царь... я бог...“ — эту Бетховенскую фразу Орленев превращал динамическим свойством своего нерва в настоящий взрыв чудовищной бомбы...

Орленев мечтал сыграть Бетховена в грандиозной постановке. Он хотел, чтобы настоящий симфонический оркестр сопровождал его игру... Эту первую постановку он воображал в храме Христа спасителя в Москве. О нем, в мечтах о третьем царстве, он говорил теперь мне, как о лучшем здании для создания его собственного орленевского театра, который стал бы воплощением хотя бы одной части непоколебимой веры его в третье царство.

Теперь он снова рисовал передо мною перспективы его завоевания и Бетховен, казалось ему, должен был окончательно приблизить его к этой заветной мечте. „Мы поедем

в Америку, — говорил Павел Николаевич, — поедем с Бетховеном... Но сначала сыграем его в Москве... Потом объедем Россию... Из России к юбилею Бетховена — в Германию... а оттуда — в Нью-Йорк. И тогда начнем наше дело"... Потом он говорил мне лично: „Вы, Сашенька, так много страдали... Вы прошли через все... теперь вы также одиноки, как и я... Наступил час для нашего объединения. Мы соединимся с вами, заберем своих жен, детишек, и станем жить вместе, одной семьею, ни от кого не завися... Мы сами будем писать свои законы. Бетховен!.. Разве это не песня, которая должна притти в мир... И никакой помощи... никакой субсидии... Мы сами заработаем деньги на все. Бетховен даст нам эти деньги".

Казалось, Павел Николаевич верил в это страстно и окончательно, невольно зажигая и меня тем более, что я видел, что работа над Бетховеном его действительно захватывает. К тому же его пленяло дело нашей мастерской, он восхищался, что мы стойко, наперекор всем стихиям, проводим в жизнь Островского и Шекспира. Его поражало бескорыстие наших актеров, идущих по такому трудному пути, мужество нашего маленького коллектива, плывшего против течения. Теперь он предлагал объединиться нам с ним, лучшим из нашего коллектива для осуществления его планов... „Нам не нужны знаменитости, — говорил он, — нам нужны только чистые сердцем и духом, тогда мы покорим мир..." И вдруг, взглянув на меня, он прерывал поток своих горячих

мыслей. „Ну, вот! Вы уже горите... постойте, Сашенька, надо все хорошенько обдумать и взвесить... В такое плавание мы должны пуститься твердыми, уверенными и непоколебимыми... Когда я закончу гастроли, я напишу вам из Москвы; будет у вас возможность оторваться от своей работы, — приезжайте ко мне... у меня будет для вас приготовлен маленький столик в общежитии и мы будем сидеть вдвоем и работать... Нет, нет сразу нельзя, надо хорошенько обдумать и взвесить все...". Я заметил грустную тень на лице Павла Николаевича. Он умолк и потом вдруг сказал совсем другим тоном, растерянным и смущенным: „вот пьеса... ну что же... не знаю еще...", — лицо Орленева заволоклось мукой волнений и страдания.

Ведь, в самом деле, он все время говорил о Бетховене, мечтал, воплощал Бетховена так, как будто он создавал образ Бетховена... Но у него в руках была пьеса...[1] о ней собственно он как то совершенно забывал... Когда же он возвращался непосредственно к ней, каждый раз я замечал, что его охватывали глубокие сомнения.

Автор пьесы о Бетховене, несомненно, не лишен был талантливости. Но мыслимо ли идеально выполнить такую задачу, как отобразить Бетховена? Ведь это не под силу, пожалуй, и крупным драматургам... Для среднего же драматурга такая задача мне кажется совершенно невыполнимой. Пьеса же была добросовестной и честной пьесой о Бетховене.

[1] «Бетховен» — пьеса Макса Жижмора.

Это была средняя пьеса еще мало опытного драматурга, хотя и явилась плодом годичного кропотливого труда и изученья. Для молодого драматурга одного года, чтобы выполнить по настоящему такую задачу, по моему мало.

Все это Орленев инстинктивно и прекрасно угадывал, но он цеплялся за пьесу, потому что в него вошел Бетховен, от пьесы совершенно независимо. Но все же она была у него в руках, она его связывала и ограничивала.

И вот в первый раз в жизни я видел, в каком смятении была душа Орленева... С одной стороны, великая тяга к Бетховену, с другой—мало удовлетворявшая его пьеса... Ведь он, по своему, повторяю, совершенно по-своему, подходил к Бетховену и представлял себе его образ. И самое досадное, что другой пьесы не было, было уже поздно,—приближался юбилей Бетховена. В конце концов, так или иначе Орленев должен был для себя разрешить этот вопрос. И он разрешил его: он взял эту пьесу как канву. Это было, конечно, смело по отношению к автору, но другого выхода для Орленева не было.

Однако к изменению пьесы он перешел не сразу. Он долго мучился над этим вопросом и сделал это изменение только в Москве, что было вне поля моих наблюдений.

Здесь же, в Ленинграде, все это время он старался, как мог, навести самого автора на мысль, учтя всю индивидуальность Орленевского подхода, помочь ему и пойти ему навстречу. Однако автор как то не хотел за-

мечать всего того, что переживал Орленев, хотя в то же время и ликовал от радости, что именно Орленев взялся за его пьесу.

Встречи Орленева с автором пьесы подчас носили просто комический характер... Автор уже успевший сильно увлечься Орленевым, в тоже время решительно ничего в нем не понимал. Орленев же, со свойственной ему деликатностью, боялся явно сказать всю правду; получалось сплошное недоразумение, подчас носившее действительно комический характер. Они страстно спорили друг с другом, но во всех этих спорах застрельщиком, разумеется, был сам автор. Со свойственной ему темпераментностью, он даже буквально стал поучать Орленева, как надо играть Бетховена. Как все это ни было забавно, что не мог, конечно, не чувствовать Орленев, которого никогда не покидал юмор, все же для него — это был смех сквозь слезы. В конце концов, все это не могло не раздражать его. И часто по уходе автора он горько жаловался мне на него и высказывал серьезные опасения по поводу того, сможет ли он долго хотеть поднять эту пьесу.

Но ставка была слишком огромна. Это была ставка всей его жизни. Ставка на ее завершение, на последнюю точку, на естественный и гармоничный конец...

В другие моменты Павел Николаевич, быть может, отказался бы от пьесы без всякого колебания... Но пройти мимо Бетховена ему теперь было логически невозможно. И он не прошел...

Правда, его грандиозный размах не успел развернуться, но Бетховена он сыграл и сыграл по своему. И пьесу, разумеется, он все ж таки переделал, хотя это и привело автора в большое негодование. Впрочем, переделка коснулась, главным образом, первого акта и кое каких сравнительно немногих мест.

Я почти совсем не знаю, чем кончилось у Орленева с „Бетховеном" в Москве. Болезнь пресекла все, но и на этот раз не осуществились наши мечты и планы: такова, очевидна судьба.

Орленев из Москвы не написал мне. Я не претендовал Я знал, что там ждали его разочарования. Под конец его пребывания в Ленинграде я уже в глубине души чувствовал, что требовать от Орленева теперь больше того, что он мог дать как художник, было бы нелепо и, пожалуй, жестоко. Надо только удивляться, как еще остались в нем силы на эти последние творческие преодоления. Как ни горел Орленев мечтами своими и как ни стремился он еще казаться бодрым, я видел, что этот человек испил свою чашу до дна и себя испепелил и исчерпал до конца.

Последние дни в Ленинграде, я, в первый раз в жизни, смотрел на Орленева, как смотрят дети на своих отцов, после того, когда отцы, отдав им решительно все от великой отцовской любви, остаются, в конце концов, для них непревзойденными и потому священными как реликвии, которые нужно уже только беречь и любить беззаветно.

Я примирился с моей сыновней почтительной любовью к Павлу Николаевичу, ничего не требующей от него больше...

Быть может, он понял это, как понимал всегда все и в ответ одарил меня щедрою лаской... Кто знает — не был ли этот последний взлет Орленева с возвращением вновь к мечте нашей о третьем царстве — ответом моей любви. Быть может он хотел в последний раз пропеть ту песнь, которой зажег он меня, пропеть, чтобы сказать: „Умирает все в мире... но не умирает песнь". И словно, чтобы еще раз запечатлеть и удержать великую двигающуюся силу ее — он так охотно посетил меня в Ленинграде, в то время, когда буквально закрылся от всех...

Во время перерыва гастролей, он сам предложил познакомиться с моей труппой и нашей работой. Нечего говорить, что для нашей скромной мастерской это была величайшая радость. Вместе с женою, у себя на квартире, с помощью всех наших сотоварищей организовали мы спектакль для Орленева и показали ему „Пучину" Островского. Я никого почти не приглашал на этот спектакль, чтобы не тревожить и не беспокоить Орленева... Только дворовые мальчишки, наши дворники, да соседки по комнатам толпились в зале, превращенном в театр, во время и после спектакля.

В этот вечер Орленев был тем же дорогим неизбывно веселым и радостным, как тогда, 20 лет тому назад, в Христиании, у себя в отеле, когда он в первый раз знакомил меня со своими орлами.

Опять звучала гитара, опять сверкал остроумием и юмором Орленев, а под конец нашего вечера он вдруг прочел всем нам, по своему собственному желанию, свое любимое и заветное стихотворение „Поэт и звезды", которое он действительно неподражаемо читает.

И в этот вечер он еще раз, уже теперь не одному мне, а всем нам рассказал и поведал о своем третьем царстве; и рассказал так, что мы все, затаив дыхание, смотрели на этого человека и верили, что именно с ним это царство мы завоюем. „Работать... работать... работать..., — говорил радостно Орленев, — так будем работать, как никто". И потом вдруг, заражая всех нас своим веселым смехом, добавлял: „Но, когда разрешим себе день для отдыха... тогда убирай столы и скамейки, чтобы не ушибиться"... И снова продолжал вдохновенно: „От избы до избы... от Бетховена до... до Аркашки...". И Павел Николаевич, от души смеясь, говорил нам: „Сорвется Бетховен, — буду играть с вами, Сашенька, „Лес". Чтож, разве плохо..., — добавлял он, — я ведь Аркашка не плохой... лучшего все равно не найдете... вот и будем играть..."

Так закончил, расставаясь с нами, в тот вечер Орленев. И когда уходил он, мне казалось, что уходил от нас не просто человек только, который сейчас пойдет и зашагает по ленинградским мостовым, а уходил „он" — тот самый призрачный поэт, который носит под своим дырявым плащом, похищенные им неведо какими путями звезды с неба, и разбрасывает эти золотые звезды по пути, кому хочет, дерзко

и своевольно, не считаясь ни с рангом, ни чином, ни с положением и ни с чем в мире...

Еще не меньшей для меня радостью было, когда Орленев перед отъездом в Кронштадт переехал ко мне из Европейской гостиницы и несколько дней прожил у меня.

Здесь он много говорил о книге своей жизни, которую все собирался писать. Он просил меня помочь ему в этом и обещал дать все материалы. Кое что он и теперь показывал мне, но это были мимолетные записи, абсолютно не обработанные. Так и расстались мы с Орленевым на мечте о книге.

В день его отъезда мы поехали провожать его на вокзал. Скромно занял Павел Николаевич свое место в жестком вагоне. Когда уходил поезд, мы долго глазами прощались с Орленевым. Потом он тихо вздохнул, в последний раз я увидел блеск его голубых глаз, полных какой то грустной теплоты. Он отвернулся и — исчез.

. . . . . .

. . . . . .

Весной 1928 года я с удивлением прочел на афишах в Ленинграде имя Орленева, написанное огромными красными буквами. Говорю с удивлением, потому что его имя стояло наряду с известной московской балериной Кригер и другими балетными артистами. Грандиозные афиши оповещали ленинградцев о выступлении Кригер в Академической филармонии с участием Орленева...

Это было что то невероятное. Я не поверил в это. Но каково же было мое изумле-

ние, когда в день концерта, позвонив в Европейскую гостиницу, я узнал, что Павел Николаевич здесь. Я помчался туда...

Орленев приехал совсем один и никого не принимал, но когда ему сообщили мою фамилию, меня он принял.

Я застал его в маленьком номере, грустно сидящим за столом со стаканом черного кофе и... что у него был за вид! Я растерялся и обомлел. На его лице была маска, застывшая маска страдания, растерянности и даже отчаяния... Он почти ничего не говорил, а только что то тихо шептал... „Сижу один... устал... мучаюсь... не знаю, зачем приехал... кажется что то заплатят..." Лицо его перекашивалось от какой то гложущей его муки...

Я не сидел у него долго. Скоро он сослался на усталость, простился со мной и просил зайти завтра днем. Когда я обнял и расцеловал Орленева, сердце мое сжалось. На концерте я не был...

. . . . . .

. . . . . .

Своими воспоминаниями о нем я только кладу первый камень к подножию великого памятника славы, который, несомненно, будет воздвигнут Орленеву потом.

Я не сомневаюсь в том, что Орленев войдет в историю русского театра больше всех других актеров, больше даже, наверное больше, Мочалова, и это потому, что Мочалов — был только огромный талант, — Орленев же — огромная идея вместе с огромным гениальным талантом. Вряд ли в наше время среди других

актеров мира найдется кто нибудь равный и подобный ему.

Кончая главу об Орленеве, я не могу не радоваться, что будущее, быть может, даст ей еще естественное продолжение. Орленев глубоко нужен нам не только как огромный художник, но и как пример неустанной любви ко всем, кто пытается итти путем искуства. В наши дни подобный пример особенно значителен и важен.

# МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

# 1

Что предшествовало моему вступлению в Московский Художественный театр? Расставшись с Орленевым, я поступил на курсы Рапгофа [1] в январе 1907 г. Через пять месяцев меня перевели на последний курс.

От пребывания на курсах Рапгофа у меня осталось немного впечатлений, хотя там и были такие педагоги, как Степан Яковлев [2] и А. П. Петровский [3]. Однако, знаменитая и пресловутая, кажется, во все времена всяческих преподава-

[1] Музыкально-драматические курсы Рапгофа в соединении с оперным классом и педагогическими классами для учителей и учительниц пения и игры на фортепиано были основаны в 1882 г. (улица Гоголя, 7). По подбору преподавателей и серьезности постановки дела это было одно из лучших частных предприятий для подготовки работников искусств.

[2] Яковлев, Степан Иванович (род. в 1870 г., умер 16 мая 1912 г.), в 1893 г. окончил казенные драматические курсы по классу В. Н. Давыдова и был принят в Александровский театр. Один сезон 1897 98 г. Яковлев прослужил в Суворинском театре, после чего вернулся в императорский театр, находился некоторое время в Московском Малом театре, а с 1903 г. до самой смерти служил в Александринском театре, занимая также должность преподавателя драматических курсов. Талантливый актер на роли характерные и комические, но преимущественно в бытовом плане.

[3] Петровский, Андрей Павлович, артист, режиссер и педагог. Служил в театре Корша, откуда в 1904 г. перешел в Александринский театр, пробыл в нем до революции, впоследствии переехал в Москву, где и служит сейчас режиссером Большого театра. Специальностью Петровского всегда были характерные роли, которые он отделывал до тонкости, тем более, что был большим мастером грима. В числе его учеников очень много оперных артистов, в том числе Кузнецова и Липковская, которая развитием своего драматического дарования всецело обязана Петровскому.

ний „Ворона и лисица“ до сих пор назойливо лезет мне в уши, вызывая печальное недоумение. В течение нескольких месяцев, по вечерам, Степан Яковлев приходил ежедневно к нам в класс, грузно садился в кресло и тридцать юношей и девушек, вернее, пять юношей и двадцать пять девушек, повышая и понижая голос, битых два часа читали вслух все ту же „Ворону и лисицу“ [1]. Это долженствовало знаменовать постановку голоса, развитие диафрагматического дыхания, правильность и четкость дикции. Курсы ведь были платные: чтобы содержать трех-четырех талантливых учеников, нужно было пропустить за год много всяческого народа ровно ничем не замечательного.

Такая печальная система преподавания царствовала в то время на всех драматических курсах. Что же до пресловутой „Вороны и лисицы“, то мне невольно вспоминались тогда слова П. Н. Орленева: „Что там за постановка? Я поставил себе голос, играя сегодня здесь, а завтра там... Сегодня на блюдечке—в сарае, завтра—в театре на тысячу человек“. Это, конечно, не истина. Но, право же, в условиях тогдашних систем и методов изучения драматического искусства слова Орленева невольно могли казаться истиной. Никогда нельзя школу

[1] В этом увлечении «Вороной и лисицей» отчасти повинен был В. Н. Давыдов. Дело в том, что он, как никто, читал басни Крылова и именно «Ворону и лисицу» с такими поразительными оттенками в интонации, которые только и возможны при виртуозном владении голосовым аппаратом. Очень понятно, что увлеченные примером первого в ту пору театрального педагога, все другие преподаватели ухватились за «Ворону и лисицу», как за единственное по их мнению верное средство научить актеров в совершенстве владеть своим голосом.

искусства превращать в коммерческое предприятие.

За мое кратковременное пребывание на курсах у меня осталось только одно яркое воспоминание,—работа над ролью князя Мышкина в „Идиоте" Достоевского и публичная похвала Стрельской [1], которая присутствовала тогда на спектакле. По окончании его артистка вызвала меня в зрительный зал и, поблагодарив во всеуслышание, прибавила: „Вас ожидает большая будущность". После этого я и был переведен сразу на последний курс.

Однако, после того, что я пережил с Орленевым в Норвегии, меня тянуло куда то вдаль... Совершив летом поездку по Волге, я твердо решил не возвращаться больше на курсы.

Осенью 1907 г., едучи с Волги через Москву, я задумал поступить в Художественный театр и направился к К. С. Станиславскому. В конторе театра мне заявили, что экзамены кончились и о поступлении нечего и мечтать: держало экзамены триста человек и из трехсот принято только двое. Заявление это вдохнуло в меня еще большее желание поступить в театр: „Значит, здесь то уж действительно чему нибудь учат", — подумалось мне тогда. Но на все мои просьбы повидать Станиславского мне отвечали категорическим отказом. К счастью, совершенно неожиданно,

[1] Стрельская, Варвара Васильевна (ум. 14 января 1915 г.), прослужила в Александринском театре с 1857 г. Замечательнейшая комическая актриса, мастерски владевшая даром сценической речи. Язык Гоголя и Островского приобретал в устах Стрельской особенную выразительность, так же как и юмор, которым этот язык был пропитан и которым артистка владела беспородно.

я встретил Фанни Карловну Татаринову[1], бывшую в свое время известной певицей, ту самую Татаринову, в вилле у которой, в Крыму, когда то впервые зародилась идея о создании Московского Художественного театра. Впоследствии Фанни Карловна разорилась и Художественный театр пригласил ее, в память своего идейного зачинания под гостеприимным кровом ее прекрасного дома, на службу в театр, в качестве профессора постановки голоса.

Судьба благоприятствовала моему желанию. Я рассказал Фанни Карловне об охватившем меня стремлении поступить во что бы то ни стало в Художественный театр и о моей невозможности в то же время добиться свидания со Станиславским. Выслушав меня, Фанни Карловна попросила ее подождать и таинственно куда то исчезла.

Татаринова благоговела перед искусством. По тому же, как она разговаривала со мною, я почувствовал, что Станиславский был для нее богом и Художественный театр — храмом, в котором она священнодействовала...

После разговора с Татариновой, заразившись ее торжественным настроением, я с трепетом стал ожидать ее возвращения.

Скоро она вернулась, к моему великому удивлению, в сопровождении самого Станиславского и, значительно улыбнувшись мне,

[1] Татаринова, Фанни Карловна, ум. в 1923 г. в возрасте 60 лет, прослужив в Московском Художественном театре 16 лет. С основания театра заведывала классом пения и постановки голоса у драматических актеров, главным образом у молодежи. В числе ее учеников были: Бакланова, Коонен, Барановская, Горев, Вахтангов, Чехов и др.

представила ему меня. Затем она удалилась, и мы остались с Константином Сергеевичем с глазу на глаз.

Станиславский восхитил меня мгновенно. Передо мной стоял высокий, прямой, стройный, могучий и совсем юный человек, несмотря на почти седую голову, от которого веяло огромным располагающим к себе обаянием.

Усадив меня, Станиславский долго и пристально стал смотреть мне в глаза. Почему-то мне не было страшно и я невольно улыбался. Постепенно и его глаза заулыбались... Его лицо озарилось мягкостью, сквозь которую, однако, прямо в душу, строго глядели добродушные и в то же время почти детски-плутоватые глаза.

„Что же", — вдруг прервал Станиславский наше обоюдное длительное молчание... Мне же казалось в это время, что он и я сказали друг другу что-то гораздо большее всяких слов. — „Хотите на сцену?.. Прекрасно!.." Вдруг он заулыбался еще больше и я заметил, что он пристально разглядывает мои руки. Тут я не выдержал и смутился впервые... Руки мои заерзали, похолодели, потом покраснели; я стал сжимать пальцы и прятать их, а Станиславский продолжал улыбаться и все время качал головою... Вдруг он проговорил: „а вот, руки-то у вас не развиты... Надо упражняться... упражняться надо... Делайте гимнастику с кистями рук". И он показал мне упражнение быстрого вращания рук вокруг кистей... Взглянув на его прекрасно развитые руки и сравнив их с моими, я уже готов был

смутиться окончательно и почувствовать всю безнадежность моего положения, но, снова, увидев его лицо, попрежнему добродушно и ласково мне улыбающееся, я воспрянул духом.

Скоро Станиславский прервал вихри моих мыслей и, встав, протянул мне руку. При этом он твердо и уверенно произнес: „Поезжайте в Петербург и ждите моей телеграммы. Я вызову вас на экзамен".

В Петербурге я не находил себе места. Моментами мне казалось, что Станиславский сказал о телеграмме, чтобы отделаться от меня; но вспоминая взгляд его глаз, его улыбку, я снова начинал верить и страстно готовился к экзамену.

Из моих готовых материалов, я выбрал первую сцену (человека с женой) из „Жизни человека" Леонида Андреева, „Перелетные птицы" Ришпена [1] и одну из крыловских басен.

Теперь без конца я работал и над своими руками, проделывая то упражнение, которое показал мне Станиславский...

Станиславский оказался верен своему слову, — в один прекрасный день пришла телеграмма, и к назначенному в ней сроку я приехал на экзамен в Художественный театр.

Каково же было мое удивление и ужас, когда я узнал, что на экзамене будет присутствовать весь Художественный театр, вместе со всеми артистами, учениками и студистами,—

[1] Ришпен, Жан (род. в 1849 г.), известный французский поэт, беллетрист и драматург. Написал много лирических стихотворений, рассказов и романов. Как драматург выступил впервые с драмой «Нана Сагиб» на сюжет известного восстания в Индии против английского владычества, в которой играла Сара Бернар.

к тому же экзамен был назначен исключительно для меня.

Обо всем этом торжественно сообщила мне сама Фанни Карловна. Также торжественно, в назначенный час, она повела меня за собою. Когда я вошел в фойе, предназначенное для экзамена, я был ошеломлен и растерян окончательно. Там, в ожидании моего выступления, сидело около двухсот человек. Маленький столик с графином воды был приготовлен, очевидно, для меня; а впереди артисты, ученики и студисты, как перед эстрадой. Весь ареопаг Художественного театра, во главе со Станиславским, Немировичем-Данченко, Москвиным, Качаловым и другими, находился налицо. Сотни пар глаз при моем появлении устремились на меня. Фанни Карловна торжественно подошла к Станиславскому, что то шепнула ему, на что Станиславский кивнул головой, потом также торжественно подошла ко мне, шепнув многозначительно, чтобы я шел к столу. Ноги мои подкосились, голова закружилась, но я сделал над собою отчаянное усилие и пошел.

Не помню, с чем обратился ко мне Станиславский, не помню, как и почему я начал читать, не помню и того, с чего начал, и, клянусь, что не помню, как я читал вообще. Я действовал словно во сне, словно загипнотизированный; помню только, что меня охватил прилив безумно диких чувств, нервы мои дрожали, как натянутые струны, и меня нес сплошной безудержный вихрь...

Но вот, когда первая пытка окончилась, мне предложили удалиться. Я стал ожидать своей

участи с мучительным трепетом в фойе, примыкающем к вестибюлю. Теперь вернулось ко мне сознание, но лучше бы оно не возвращалось: его возвращение было пыткой хуже первой... В бешено-нервном темпе ходил я взад и вперед из угла в угол, озираясь диким зверем на всех, кто проходил; мне казалось, что все издевались надо мной. Кто то действительно расспрашивал меня и, повидимому, слишком уж участливо, именно так, как расспрашивают безнадежно влюбленного, или окончательно сошедшего с ума человека...

И в самом деле, я мог сойти за сумасшедшего... „И зачем я все это затеял?"—с отчаянием спрашивал я себя. Я готов был убежать, чтобы никогда больше не возвращаться сюда. Но в самую отчаянную минуту вошла вдруг Татаринова. Я ничего не прочел на ее лице... Молча, кивком головы, повела она меня за собою, и я шел за нею как приговоренный к смерти, боясь спросить о чем нибудь. Мы миновали ряд зал и стали подниматься вверх по лестнице. Фанни Карловна упорно молчала. Это уже становилось невыносимым... Хотелось кричать от какого то тихого ужаса, который наполнял меня... Наконец мы очутились в небольшой комнате, где было несколько человек... Фанни Карловна остановилась посреди этой комнаты, медленно обернулась ко мне и, медленно, отчеканивая каждое слово, необычайно торжественно и серьезно проговорила: „Поздравляю вас с поступлением в Художественный театр... Вы приняты единогласно... Имейте в виду, что у нас всего десять таких,

как вы, десять с вами. Из трехсот державших недавно экзамен приняты только двое и вы приняты первым. Таким образом вы являетесь десятым нашим учеником. Надеюсь, что вы с таким же успехом будете работать в театре, как вошли в него". Проговорив, это, она, наконец, улыбнулась и строго и важно при этом поцеловала меня в лоб.

Сначала слово „ученик" меня покоробило; но мне поспешили объяснить, что ученики Художественного театра неотделимы от него, находясь в тесном соприкосновении с ним.

Оказывается, школа Художественного театра была в сущности ступенью как бы некоего посвящения. В ученики попадали только избранные. За учениками же шли так называемые студисты, которых было великое множество, а за студистами—статисты, которых было также великое множество... Студисты и статисты не пользовались правом занятия в театре,—с учениками же занимались тут же в здании, и они считались почти полноправными членами труппы.

Так или иначе я оказался посвященным, и мне в достаточно внушительной форме это было объявлено...

Эта первая победа окрылила меня. Два дня я носился по Москве и мне казалось — Москва улыбалась мне. Я верил, что передо мною открылись двери дивного храма, в котором я узнаю все тайны искусства. Начало, как будто, не противоречило моей вере: трудность и торжественность моего вступления в театр подкрепляли сознание, что на дежды меня не обманут.

Я вернулся в Петербург, простился с родными и мгновенно уехал обратно в Москву.

## 2

Как ученик Художественного театра, я располагал месячным бюджетом в двадцать пять рублей, которые по статуту полагались ученикам. В пределах этого бюджета я и нанял первую попавшуюся комнатушку, прямо напротив театра, в Камергерском переулке, где помещался театр. Что до того, что комнатушка была ужасающе-отвратительна, не все ли равно, где спать,—ведь не в ней я собирался проводить свое время. А надо правду сказать, комната попалась мне прескверная. Ни признака уюта в моем жилье не было: облезлые, грязные обои, скошенная поломанная кровать, стол на двух ножках и такой же ломаный стул. Даже не было печки и я отапливал зимою эту комнату исключительно лампами. Соседи по ночам не давали мне спать и были в высшей степени подозрительными, как и сама хозяйка...

Но все это пустяки... Это все казалось мне раем, хотя бы по одному только, что театр был напротив и я мог каждое мгновение быть в нем.

Я стал являться в театр задолго до того, как приходили все... Выскочив из постели, бежал я туда, не оставаясь ни на мгновение у себя...

Жизнь в Художественном театре начиналась с 10 часов утра. К этому времени собирались все артисты, ученики и студисты. Все это роем

наполняло уютное помещение театра. До 10 же часов я два часа бродил по пустым залам, наслаждаясь простором и одиночеством. Я мог тогда громко упражнять голос, пробуя его как с большой, так и с маленьких сцен; мог делать всяческие упражнения, не стесняясь никого, и мало-по-малу я сроднился с театром, чувствуя себя в нем, как дома; я покидал его только на время обеда, часов в 5 вечера, и тотчас же снова возвращался, уходя после всех, оставаясь в нем до глубокой ночи, часто после спектакля, на темной сцене, в ночной тишине прислушиваясь к звукам и образам, наполнившим меня за день.

Художественный театр на редкость уютен и приятен[1]. Вспоминая о нем, мне всегда кажется, что когда то, давно-давно, совсем как в детстве, я был в гостях в милом, красивом и богатом доме. Непременно, когда я был там — были рождения или именины какой нибудь красивой, милой девочки... У девочки было белое, короткое платьице, а может быть, и голубое... На ее золотистых волосах был бант большой, большой... тоже голубой или белый... Папа и мама и все тети, сестры и братья этой девочки тоже были голубые или белые; все маленькие — с бантами... и гости были такие приятные, чистые, хорошо одетые, добрые... И у всех были подарки для девочки... Неко-

[1] Нынешнее здание Художественного театра, куда он перешел из своего прежнего помещения в Каретном ряду, перестроено в 1902 г. архитектором Шехтелем из старого театра Ш. Омона. Когда это новое помещение было открыто, оно произвело ошеломляющее впечатление, до такой степени вся отделка зрительного зала, коридоров и фойэ шла в разрез с привычным внутренним убранством театра.

торые приходили с коробками конфект, перевязанными розовыми ленточками, с цветистыми, красивыми рисунками на крышках, другие — с розовыми куколками, которые закрывали и открывали глаза и говорили тихо-тихо: „Папа“... „Ма-ма“...

В этом доме вспоминается мне и столовая— такая светлая-светлая... А в столовой стол— большой, очень большой стол; на столе торты, печенье, фрукты и маленькие чашечки с шоколадом.

И вот за столом—много голубых и розовых девочек и мальчиков; у всех голубые глазки, девочки улыбаются коралловыми губками, за которыми жемчужные зубки... Мама, виновница торжества, тоже сидит ласковая и тоже улыбающаяся... и разливает всем шоколад... Девушки, очень красивые и очень, очень хорошо одетые, разносят маленьким гостям маленькие чашечки с шоколадом... Всем приятно, все такие ласковые, красивые, никто не говорит громко... Потом все делают реверансы... Мамы девочек маленьких гостей прощаются с хозяйкой и друг с другом, целуют и вас на прощание и от них так хорошо пахнет духами, конфектами и шоколадом.

Да, по утрам, часов в 11 — 12 дня, если заглянуть в здание Художественного театра, то там было приблизительно так же, — так же хорошо, уютно и празднично... Не очень большие, но уютные залы, полные света, с деревянными шоколадными обшивками на белых стенах, с такими же деревянными шоколадными орнаментами вроде колонн, тянущихся по углам

стен к высокому белому потолку, по которому симметрично расположены маленькие люстры-бра, с матовыми электрическими лампочками. Около фойе небольшое помещение буфета-столовой, наполненное маленькими столиками, и здесь—цветы, молоко, кофе, шоколад и чай... По всем у фойе и светлым переходам — уютные просторные скамьи, тоже шоколадного цвета. По стенам красивые портреты разных великих дядей и тысячи фотографических снимков, изящно и красиво сделанных, на которых изображались моменты бесконечно разнообразных сказок, во множестве создаваемых здесь, в этих светлых залах, красивыми дядями и тетями и сотнями девочек и юношей, всегда здесь тоже красивых, белых, голубеньких и розовеньких...

В 12 часов дня все здание Художественного театра превращалось в сплошной пчелиный рой цветущей юности и все выглядели бодрыми, красивыми, жизнерадостными, уютными и приятными. Ну, точь-в-точь, как в моих воспоминаниях, на именинах в детстве, в большом и уютном доме: те же голубенькие платья, милые улыбки, реверансы и розовые бантики... И среди этой массы девушек и юношей такие же добрые, большие, красивые дяди и тети.

И самый большой, самый красивый, самый чудный из всех, — сам Константин Сергеевич Станиславский...

В самом деле, обаяние этого человека для всех было огромным. При мысли о нем, мне всегда вспоминается его высокая, прямая фигура, его необыкновенно легкая, почти юноше-

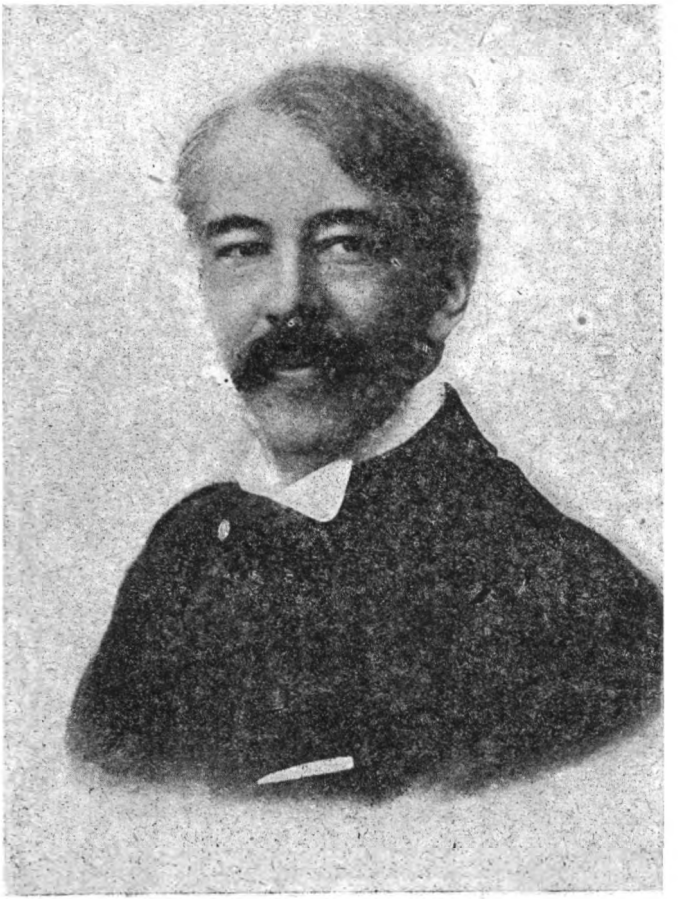
ская походка, которой он обычно проходил мимо нас, ровно, уверенно, прямо и быстро, прямо держа перед собой, всегда смотря вперед, свою красивую седую голову... Девушки при встрече делали ему легкие реверансы, юноши подтягивались, а артисты всегда и неизменно улыбались... И из под черных, густых бровей Станиславского с улыбкой глядели на всех его голубые, юношеские глаза, которые, казалось, только и смотрели затем, чтобы ободрять, восхищать и заражать всех неутомимой энергией и страстным энтузиазмом.

Как же происходили занятия с нами? О, это чрезвычайно трудный и сложный вопрос. Систематической школы в театре не было. Работали с нами случайно, по настроению, когда придется; этого настроения можно было ожидать неделями, даже месяцами... Захочется, скажем, Москвину вдруг заняться — он придет выберет двух-трех из десяти и возится с ними недели две над какой нибудь сценой из Мольера; затем собственная работа оторвет его и опять ждешь, когда Москвин сможет вновь работать...

Так Москвин, чаще В. В. Лужский, а уж Константин Сергеевич и совсем был лишен возможности систематических занятий с нами.

Постоянно занималась одна только Фанни Карловна Татаринова. У нее ежедневно и собирались мы каждый на четверть часа около рояля.

Метод постановки голоса Татариновой несколько отличался от методов, который царил на драматических курсах вообще. Вместо „Вороны и лисицы“, мы занимались с ней пением, но на драматическую установку.



К. С. Станиславский в первые годы деятельности Художественного театра.

Система Фанни Карловны заключалась в том, что она выбирала из регистра вашего голоса две-три средние ноты и, ежедневно в пределах только этих двух-трех нот, путем вокальной установки звука преимущественно на букву „У", таким образом и ставила голос. Вот и все занятия. Других, по крайней мере в то время, пока я был в стенах Художественного театра, т. е. в сезон 1907—8 гг. с нами не велось. Этого разумеется было очень мало. Но зато мы, ученики, имели возможность бывать повсюду.

Впрочем и тут не так уж было все отрадно. Я застал, например, последние репетиции „Бориса Годунова"[1]. Но она была почти сработана. Для нас оставались, главным образом, массовые сцены. От нас требовали, чтобы, изображая народ в этих сценах, мы жили „по настоящему".

В сущности, ученики, студисты и статисты составляли основу в смысле проведения массовых сцен, во всех постановочных пьесах, и главным занятием для нас, учеников, и были именно репетиции массовых сцен.

Что такое по существу толпа на сцене? По крайней мере, тогда еще это была все же беспорядочная масса, с которой можно было добиться каких либо результатов лишь путем беспрерывных повторений. С количеством репетиций в Художественном театре не считались; их могло быть десять, двадцать, пятьдесят, сто,

[1] «Борис Годунов» А. С. Пушкина представлен в 1-й раз в Московском Художественном Театре для открытия сезона 10 октября 1907 г. в постановке Вл. И. Немировича-Данченко, с уч.: Вишневского — Борис Годунов, Москвина — Григорий, Лужского — кн. Василий Шуйский, Качалова — Пимен, Уралова — Варлаам и Германовой—Марина Мнишек.

сколько угодно, и, хотя бы только для того, например, чтобы, скажем, толпа в сто человек на Трубной площади у Лобного места не засыпала.

Метод репетиций, режиссуры и работы заключался здесь именно в том, чтобы дать возможность толпе жить на сцене. Осуществление этой, самой по себе, прекрасной задачи требовало затраты огромной энергии и нервов, особенно для тех, кто хотел честно выполнять ее. И по сту раз мы выбегали из за кулис на сцену и старались изо всех сил, не щадя себя, реагировать на то, что читал нам дьяк (Знаменский) с Лобного места. Если нужно было возмущаться и кричать, мы действительно возмущались и кричали, не жалея ни легких, ни нервов, ни своих физических сил...

Как характерный штрих того времени в доказательство, с какой тщательностью Художественный театр относился к воспроизведению толпы, мне запомнился, почему то поразивший тогда меня, способ постепенного нарастания и замирания массового гула. Делалось это таким образом: помимо основной толпы на сцене, В. И. Немирович-Данченко расставлял много людей и за сценою, в расстоянии двух-трех шагов друг от друга. Такая лента людей уходила далеко за кулисы... Когда нужно было, скажем, нарастание звуковой волны, самый дальний говорил что либо стоящему впереди себя, этот следующему и так до конца всей ленты. Для замирания этой же звуковой волны то же самое проделывалось в обратном порядке.

Между прочим, участие в этом для многих казалось почетным, хотя бы потому только, что налицо здесь уже имелось некоторое выделение из общей массы. С участниками этого нарастания и замирания по отдельности разговаривали, фамилии их записывались, и Немирович-Данченко, которому принадлежала честь этого изобретения, относился к ним весьма внимательно, лично выбирая их по голосам из общей массы студистов.

Если бы эти репетиции были часты и разнообразны, они могли бы, в конечном счете, принести несомненно большую пользу.

К сожалению, Художественный театр мог ставить только две-три новых постановки за год. Вот и получалось, что масса молодежи стояла у большого праздника искусства, но как то около, сбоку, без надежды войти в него и разделить радость его до конца с теми в сущности немногими, кто этот праздник действительно творили.

А ведь сюда собирался весь цвет театральной молодежи, лучшие из лучших со всей России. И они не имели возможности даже быть учениками.

Разумеется, это бы о для многих большою трагедиею. У сотен голубых и розовых девушек и юношей. наполнявших коридоры и фойе Художественного театра, было далеко не радостно на душе. Как ни старались улыбаться их юные лица — те из них, кто носил в себе хотя бы небольшую частицу благородного порыва к движению, завоеваниям и индивидуальному росту — наедине с собою переживали мучительные, безнадежные мгновения.

И все же, несмотря ни на что, в Художественном театре был несомненный праздник... Так изумительны были чеховские спектакли, звучавшие своей тонкостью и правдивостью, так ярки и празднично организованы были массовые сцены, особенно некоторые моменты из этих сцен, как, например, сцены голода в Бранде, ярмарки в „Драме жизни“ и сцена бала в „Горе от ума“, которая мне особенно запомнилась.

Никогда не забуду моих ощущений, которые я испытывал при участии в ней. Здесь были построены целые настоящие комнаты, при чем даже невидимые для зрителей, являясь преддверием главного зала, в котором происходил самый бал.

Все мы, гости, прежде чем попасть на сцену, проходили через эти невидимые комнаты, где нас встречали такие же невидимые для зрителя лакеи и встречали настоящими поклонами.

В сущности, я испытал тогда то, с чего начал свою первую репетицию с Орленевым в Алеше в „Братьях Карамазовых“. Здесь же это было совсем не смешно. Я мог настроиться еще у себя в уборной и у меня было достаточно времени развить это настроение, когда я проходил невидимым для зрителя и по настоящим комнатам.

Очевидно, для настроения же, нам давалось прекрасное шелковое трико, и Станиславский рекомендовал душиться духами, заставляя на сцене говорить между собою даже по французски.

Помню, когда впервые, одетым и загримированным, я пошел и, наконец, очутился на

сцене, я действительно испытал ощущение бала, какой мог быть сто лет тому назад... Было много блестящих, элегантных гостей, журчал французский говорок, пахло духами, восхищала красота женских плеч и туалетов, приятно щекотал самолюбие великолепно сшитый из настоящей материи костюм, и было так приятно сидеть на диванах красного дерева и рассматривать по настоящему прекрасные гравюры на стенах. Жаль только, что не хватало настоящего шампанского, в чем Художественный театр все же не был последовательным до конца.

Так же замечательно было и с Брандом... Я играл роль второго посланного к Бранду от умирающей матери. Сцена эта происходит в горах...

Надо сказать, что по правилам Художественного театра, вы попадаете на сцену только за пять минут до вашего выхода. Ожидать же приходится за глухой железной стеной, на маленькой площадке лестницы, идущей от уборной к сцене. Вы ожидаете до тех пор, пока не загорится красный огонек. Тогда бесшумно открывается железная дверь, и вы — в абсолютной тишине, а иногда и в темноте...

В той сцене, о которой я говорю, я всегда слышал, как шел дождь, шумели водопады и несся страшный горный гул от падающей где то как будто настоящей лавины. Все это было так реально, что я дрожал как в лихорадке. Эта маленькая роль доставляла мне истинное наслаждение...

Однако, она же и доставила мне много житейских неприятностей. Это была первая

роль со словами, которую я получил в Художественном театре, и получил чуть ли не на второй месяц своего пребывания в нем, что было большим исключением.

Роль эта досталась мне случайно на тех же массовых сценах. Надо сказать, что мне лично работа в массовых сценах принесла известную пользу. Польза эта заключалась в том, что я после какого то десятого спектакля, чтобы как нибудь разнообразить свою работу, стал упражняться на том, что каждый спектакль изменял грим и придумывал для себя в толпе новую роль. Сегодня я орал и кричал как юноша, завтра превращался в старика и т. д., благо мне никто не мешал. В постановке Бранда я придумал в сцене, когда толпа крестьян с верой внимает его проповеди у новой церкви, выстроенной им, — образ старика, который с экстазом, по детски, полуслепой слушает вместе с толпой Бранда. На первой же генеральной репетиции мой грим и костюм обратили на себя внимание Немировича-Данченко. Он вдруг прервал репетицию, выдвинув меня на первый план, и занялся мной, дав в мое распоряжение несколько ребятишек и составив из меня и из них довольно занятную группу. Вскоре же благодаря этому старику я и получил роль со словами второго посланного, заменив заболевшего актера.

С этого момента я и стал предметом зависти для многих своих сотоварищей, тем более потому, что столпы театра после этого сделались ко мне благосклонней.

Я называю „столпами“, не считая, конечно, К. С. Станиславского и В. И. Немировича, таких актеров, как В. И. Качалов, И. М. Москвин, В. В. Лужский, О. А. Книппер, Грибунин, Артем, Савицкая, Лилина и Германова.

От Германовой я даже получил однажды очаровательную улыбку и она, как то проходя мимо меня, мило погрозила мне пальчиком и бросила с царственной благосклонностью такую фразу: „Мгебров, старайтесь никогда не выделяться вашей внешностью... Художник должен быть всегда незаметнее всех“. Это очаровательное замечание относилось к моим длинным волосам.

Кстати сказать, сама Германова была фигурой весьма приметной, начиная с ее красивого лица, очень скромной, я бы сказал, нарочито скромной прически, и нескольких очень скромных, но ценных украшений в виде жемчужных серег и замечательного кольца на красивой, выхоленной и изящной ручке.

Я упомянул о зависти. Надо сказать откровенно, что в стенах Художественного театра иногда развивались эти болезненно-странные явления... Особенно в нашей маленькой группе десяти посвященных и избранных.

Казалось бы, мы должны были быть спаянными узами самой тесной дружбы. Однако, товарищеского содружества, взаимопомощи и совместного стремления к общим достижениям между нами не было. Меня это поражало. Я был зажжен орленевским энтузиазмо и только теперь стал до конца понимать всм

широту Орленева, его размах, доброту его большого сердца и глубину подхода к искусству. Я страстно рассказывал всем о нашей встрече с ним в Норвегии и совместной работе. С большим энтузиазмом я призывал моих новых товарищей разделить мою веру в третье царство. Но они оставались холодными, безучастными, равнодушными... Очевидно, они верили во что то другое... Я мучительно хотел понять во что, и не мог...

И вот мне вспоминается, как однажды, один очень способный начинающий артист среди нашей группы что то такое готовил про себя вслух в фойе. Я подошел и спросил, над чем он работает. „Ишь, вы"... вдруг зло ответил он мне... Так вам и сказать... нет... дорогой мой... здесь вам не третье царство... Если мы будем все говорить, то и без куска хлеба останемся... конкуренция-с..." И он быстро куда то скрылся. Я буквально с открытым ртом смотрел ему вслед... Что же это такое? И это праздник? Это — храм? Неужели же может быть так?!.

А другие... старшие... они водили нас иногда с собою в знаменитый Трехгорный кабачок... пили сами и угощали нас. Но и они, казалось, жили друг с другом в одиночку... Правда, в этом излюбленном московскими артистами Трехгорном, где ежедневно собирались и почти все из Художественного театра, было много актерского остроумия, блеска, но все это, к сожалению, носило характер скорее какого то сытого, самодовольного опьянения, чем горения в искусстве.

Что мы слышали действительно по настоящему об искусстве от многих наших старших товарищей? Почти ничего, или очень мало...

А ведь мы были их учениками, были в некотором роде частью труппы в Художественном театре. Наконец, мы встречались почти ежедневно, репетировали вместе и вместе участвовали в спектаклях.

В чем же дело? Или я попал в такое неудачное время... или действительно они все были безумно заняты... или... уж не та же ли это была идеологическая установка, какая вдруг так резко проскользнула у того товарища, назовем его К., о котором я упомянул?

Я боюсь делать выводы... За шесть, семь месяцев, которые я пробыл в театре, трудно сделать серьезный и верный вывод. Но факт остается фактом... Каждый работал и шел для себя самого, в каком то ему одному известном плане.

Резкими исключениями были лишь К. С. Станиславский, В. Н. Немирович-Данченко, И. М. Москвин, Сулержицкий, отчасти Савицкая, Лужский, Халютина...

К сожалению, мне не пришлось работать и проследить творческую работу, соприкоснувшись с нею близко, почти ни с кем из Художественного театра.

С Константином Сергеевичем Станиславским я столкнулся больше чем с другими и потому о нем и о его работе мне легче говорить...

## 3

Больше всего поражала в Станиславском его удивительная неутомимость. В каждое мгновение веяло от него не только физическою, но и духовною бодростью... Глядя на него, всегда казалось, что он словно спустился вниз с высоких гор, где тело его омывалось в чистых и горных источниках, а душа наслаждалась далями, которые знают одни лишь вершины. Его дыхание было свежим, голос звучным и я никогда не замечал на лице Станиславского следов бессонных, утомительно-ненужных и не всегда чистых ночей. В нем не было ни суетливости, ни озабоченности и в то же время он никогда не оставался праздным в театре. В любой момент он оказывался во всеоружии, готовый дать полный и исчерпывающий ответ на все вопросы, если они касались, конечно, искусства или театра. О постороннем театру он почти ни с кем никогда не разговаривал. Да и разговаривал он больше походя, улыбкой и глазами, редко останавливаясь на своем стремительном ходу и, бросая лишь краткие, быстрые замечания, которые едва успевали ловить окружающие, но которые всегда имели глубокий смысл.

Все это невольно подтягивало и держало всех в приподнято торжественном настроении. Станиславскому верили все беспрекословно. Гипноз его личности был изумителен.

Чтобы понять, насколько действовал Станиславский на людей, я приведу один характерный случай. Как то Константин Сергеевич

долго возился с одной молодой актрисой, которой никак не удавалось произнести фразу, как хотел Станиславский. Она не выдержала и разрыдалась. Тогда Константин Сергеевич пришел в неистовство. Он заговорил с нею таким пророческим и жутким тоном, что у нас у всех присутствующих здесь, забегали мурашки по телу; сама же актриса притихла, побледнела и застыла мгновенно... „Знаете что...", — сказал ей Станиславский с характерной для него отрывистостью речи, которая особенно сказывалась в моменты возбуждения, — „подите к себе домой... заприте все двери... на ключ... на ключ... сидите у себя в комнате... и думайте... думайте... целую неделю думайте... думайте над каждой запятой... над каждой точкой... над всеми знаками... слышите, — над всеми... И только тогда приходите снова". Голос Станиславского зазвучал еще более пророчески: „Иначе вы погибнете... слышите!.. Погибнете навсегда!!. Если вы не сделаете как я говорю, то вы порвете с этим... (он указал на горло и речевой аппарат и)... с этим (он указал на грудь, подразумевая душу) порвете навсегда... Идите же!.. говорю вам запритесь!.. И думайте... думайте неделю... две... три, пока не поймете!.." Свое обращение Станиславский закончил выразительным и жутким жестом, проведя своей рукой по горлу, как обыкновенно режут кур.

Как загипнотизированная встала эта молодая актриса и с широко открытыми глазами вышла из зала. У ней был такой вид, как будто она решилась не только одну неделю остаться

взаперти в своей комнате, но месяц, несколько месяцев, быть может, даже годы, лишь бы заслужить одобрение Константина Сергеевича...

Надо сказать, что вообще в работе Константин Сергеевич превращался иногда в неистового человека, несмотря на всю свою обычную выдержку и обаяние. Мне не раз доводилось слышать, как наподобие громовых раскатов, в абсолютной, притаившейся тишине, гремел его голос в зрительном зале во время репетиций... Были мгновения, когда он даже ломал стулья от овладевавшего им бешенства. Разумеется, никто никогда не обижался, считаясь с творческим экстазом, который в такие мгновения овладевал им и заражал даже тех, на кого обрушивался его гнев.

Обычно же Станиславский работал, хотя и с большим напряжением и упорством, но мягко и ровно, заставляя подчиняться своей воле, необычайно сильной и острой, с ему присущей внутренней логикой, посредством ее и разрешая самые сложные, запутанные вопросы и положения. В самые, казалось бы, безнадежные мгновения преодоления для актера он умел приходить ему на помощь тысячами совершенно неожиданных способов и вновь пробуждать в нем энергию.

Мне лично кажется, что в своей работе Станиславский был во много раз интереснее чем на сцене. В его игре, несмотря на все ее совершенство и безупречность, все же чего то не хватало, чего то такого, едва уловимого, но без которого игра актера не волнует до конца, не поднимает и не окрыляет вас.

Несколько иначе работал Владимир Иванович Немирович-Данченко. Он работал молча, очень осторожно, терпеливо выжидая, часто оставаясь в отношении актера как хорошая гончая на току... При этом Владимир Иванович, работая, словно застывал в какой то очень сосредоточенной позе, высоко подняв голову и характерным для него жестом — поглаживанием одной рукой своей бороды снизу вверх, заставлял угадывать актера то, что он хотел.

Мне лично не пришлось работать с Москвиным, но однажды, мельком, я видел его работу, и многие утверждают, что Москвин работал замечательно. Я видел Москвина в очень характерный и напряженный момент. В тот момент он почему то напоминал мне хорошего молодого породистого и крепкого бульдога, мускулы которого лоснятся и вздуты от бушующей в нем силы. Он делает тысячу ловких прыжков, играя всем своим телом, в каждом движении которого выразительность и ум.

Известно, что физиономия бульдогов действительно необычайно выразительна. На ней можно прочесть все их мельчайшие ощущения. Помимо того бульдоги умеют на редкость смеяться и даже улыбаться. Они от бурного отрывистого лая очень часто быстро переходят к улыбке, и наоборот... И этим так пленительна эта бульдожья порода.

Вот так точно пленительно работает Москвин. Он вдруг вскочит, весь напряженный, и преобразит свое лицо... Оно словно искажается в судорогах; его сиплый голос сначала передает мысль, наподобие лая, и потом этот

же Москвин вдруг весь осклабится... Голос его зазвучит мягко... как музыка... Он станет тихим... тихим... И вы видите перед собой, прямо глядящее на вас лицо, сияющее, залитое широкой, по русски широкой, улыбкой... Эта улыбка разъясняет все, больше слов, больше всяческих объяснений...

Собственно говоря, Москвин таков и в своем творчестве — всегда умном, упружисто-сильном, и вместе смягченном вот этою самою осклабленной, широкой, почти бульдожьей, улыбкой, в которой так много стихийной звериной сущности и, в то же время, большой, глубокой мягкости человеческого плана, преображающей эту звериную сущность...

Совсем в другом плане В. И. Качалов. Последний с головы до ног, от начала до конца интеллигент и творчество его глубоко интеллигентское...

И весь он такой же...

Мягкий, бархатистый, красивый голос; плавные и медлительные движения; слегка надломленная от большой мысли благородная осанка... наконец, лицо, с большими складками между бровями, с напряженным красивым лбом, с немного близорукими глазами и с напряженной нервной мускулатурой и мимикой... Но главное голос... голос, слушающий сам себя, упивающийся собою, знающий себе цену... ибо этим голосом было столько выражено тончайших настроений, столько всяческих ощущений, этим голосом были пленены многие юные прекрасные души, множество человеческих сердец, и этим же голосом было столько зачато кра-

сивых жизненных сказок, прерванных подчас упорною мыслью, уводящей от сказок к проблеме философского духа.

Мне лично больше всего Качалов всегда нравился в Иване Карамазове. Он замечательно хорош и в роли барона в „На дне". Одним словом, во всех тех ролях, где должна преломляться мысль сквозь красивую сущность тонкого эстетического улавливания жизни или надрыва ее в этом плане. При этом Качалов обладает замечательным уменьем схватывать вообще характерность, брать ее тонко и столь же тонко воплощать ее.

Теперь о Сулержицком[1]. Сулержицкий был значительной и заметной фигурой в Художественном театре. Всегда жизнерадостный, по виду веселый, он производил впечатление милого, хорошего и приятного человека, с которым никогда не скучно в обществе. На самом же деле он был известен своим увлечением духоборами, которых он вывез огромными партиями в Америку и долго возился с ними, поселив их навсегда там. Он был страстным энтузиастом и в искусстве.

Я затрудняюсь сказать, каков Сулержицкий как режиссер в своей художественной работе и насколько он самостоятелен в ней... Я больше наблюдал Сулержицкого в качестве состоящего при режиссерах и часто выполняющего техни-

[1] Сулержицкий, Леопольд Антонович (умер 30 декабря 1916 г. на 44-м году жизни). С 1906 г. режиссер Московского Художественного театра, принимавший ближайшее участие в постановках «Жизни человека» Л. Андреева, «Синей птицы» Метерлинка и «Гамлета». Он же в значительной степени являлся вдохновителем 1-й Студии, ныне Второго Художественного театра.

ческие художественные задачи театра... Так, я никогда не забуду моего совершенно фантастического впечатления о нем, какое он произвел на меня. Было это во время работы над „Синей птицей" Метерлинка...[1]

Однажды днем, заглянув в зрительный зал, я увидел маленькую фигурку Сулержицкого, стремительно бегающего в темноте по пустым галлереям театра, и также стремительно командующего в то же время тем, что происходило на сцене...

А на сцене в это время струился золотой дождь света, хлопали какие то огромные крышки, летали птицы... дома превращались в хрустальные замки, разрушаемые страшными тенями великанов, — одним словом творилось что-то поистине фантастическое... И все это возникало и исчезало по приказу того же Сулержицкого, который так странно всей своей фигурой и своим слабым голосом не соответствовал всей этой чудовищной фантастике. Впрочем, конечно, она могла быть отнесена за счет театральной художественной техники театра и, наконец, самого Станиславского.

Однако, этой техникой всегда заправлял Сулержицкий. Как сейчас помню его слабый, но слегка крикливый голос... „Голуби № 30..." И по сцене мчалась стая каких то синих птиц... „Свет М. 67" — и струились потоки золотого света... „Хрустальная завеса 25" — и откуда то

[1] «Синяя птица» Метерлинка, фантастическая сказка для детей, была представлена в 1-й раз в Московском Художественном театре в 1908 г. Станиславский, ставивший пьесу, расцветил постановку рядом самых удивительных сценических трюков, какие только возможны были при тогдашнем состоянии сценической техники.

спускались радужные, сверкающие лучи и потоки... „30... 40“... и летали дома, и раскрывались райские кущи, и носились какие то чудовища... и все это без конца.

Значительным впечатлением прозвучал для меня в Художественном театре образ покойной Савицкой.[1]

Савицкая чем то мне напоминала норвежскую актрису Реймерс, о которой я писал в главе об Орленеве.

Если Реймерс воплощала собою глубоко национальные черты норвежского народа в смысле выдержки, самоуглубления, большой простоты, как следствие культуры умного и свободного народа, любящего и знающего в то же время цену уюта и умеющего устраивать свою жизнь, даже в суровых условиях так, чтобы от нее веяло здоровым дыханием истинного европеизма в лучшем смысле этого слова, — у Савицкой — все так же, но только — приявшее лик нашего национального славянофильства, невольно погружающего человека в пучину мистики и самоуглубления, какого то сложного, запутанного преображения. Она также проста, но ее простота — простота мистическая. Если в Реймерс, как в женщине сурового севера, есть некоторая суровость, — и особая, свойственная северянам выдержка,

[1] Савицкая, Маргарита Георгиевна (ум. 9 апреля 1911 г.) По окончании драматических курсов Московского Филармонического Общества вступила вместе с другими своими товарищами в только что нарождавшийся тогда Художественный театр. Среди множества сыгранных ею за 12 лет работы ролей, особенно выделялись: Антигона, Нрэн («Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсена), Ольга («Три сестры» Чехова), фру Альвинг («Привидения» Ибсена), Анна («На дне»).

то выдержка и суровость Савицкой — это уже выдержка монахини, взявшей на себя великий, религиозный обет.

Рассказывают, что у себя дома, Савицкая часами простаивала в молитве перед образами. Такая же она была и в работе... Всегда тихая, сосредоточенная, скромная, и выдержанная, она и играла чуть коленопреклоненная, словно всегда видела перед собою незримую икону с горящей лампадой, на которую устремлялись ее печальные, полные слез, глубокие и огромные глаза. И эти глаза были полны странной фантастичностью...

Из других больших фигур Московского Художественного театра следовало бы остановиться на Лилиной, Книппер, Германовой, Грибунине, Артеме, Уралове, но это слишком осложнит мою задачу.

Все артисты Художественного театра получили уже европейскую оценку, вполне заслуженную, и вряд ли что либо нового я могу прибавить к ней. С моей точки зрения гораздо интереснее детали, с которыми я лично глубоко столкнулся и которые я пытаюсь изложить правдиво и искренно, как могу.

Как бы незначительны они ни были в общем масштабе всего Художественного театра, они живут во мне, они сыграли огромную роль в моем понимании театра и в моей оценке для себя самого того или иного пути на театре.

## 4

Одной из самых интересных деталей в работе Художественного театра, с которой я столк-

нулся, были некоторые моменты в постановке К. С. Станиславским „Жизни человека“ Леонида Андреева. [1]

В этой постановке, вначале, мне была поручена безмолвная роль скрипача на балу у человека, между прочим, самой характерной части всей постановки, которая особенно увлекала Станиславского.

Вся сцена бала была выдержана в гротеско-мистических тонах и ее беспрерывно сопровождала полная глубокой фантастики музыка замечательного композитора Художественного театра Ильи Саца. [2] На этой музыке и была построена почти вся сцена бала.

До сих пор живет во мне ее мелодия, глубоко заунывная, наполняющая душу тупым отчаянием и ужасом...

[1] «Жизнь человека», представление в 5-ти картинах с прологом Леонида Андреева, принадлежит к той полосе его творчества, которая характеризуется уклоном в мистику, в фантастику во всяческую чертовщину. Сюда же примыкают «Царь Голод», «Анатэма» и в особенности «Черные маски». Раньше чем в Художественном театре пьеса эта была поставлена в Театре Комиссаржевской (февраль 1907 г.) на Офицерской ул., В. Э. Мейерхольдом в сотрудничестве с Н. М. Ярцевым и Ф. Ф. Комиссаржевским. В Художественном Театре 1-е представление «Жизни человека» состоялось 12 декабря 1907 г. Играли роли: Человека — Леонидов, Жены — Барановская, Некто в сером — Вишневский.

[2] Сац, Илья Александрович (род. 18 апр. 1875 г., ум. 24 окт. 1912 г.), композитор специально театральной музыки, можно даже сказать первый русский композитор, который дал доселе непревзойденные образцы музыки, сопровождающей драматическое действие. Все, что он написал для Художественного театра (музыка к «Драме жизни», «Жизни человека», «Анатэме», «Миазгере», «Синей птице», «У жизни в лапах», «Гамлету») характеризуется, прежде всего, в высшей степени оригинальными, острыми звучаниями и тесно сливается как с общим стилем всего драматического произведения, так и с основным настроением каждого драматического эпизода в отдельности, так что действо и музыка срастаются в одно органическое целое.

Под эту музыку гости, как жуткие манекены, в течение всего бала, не меняя интонации, поз и мимики, жутко и тупо произносят одни и те же фразы: „Как пышно!!. Как богато!!.“

Эти страшные, эти пышные, жуткие гости были размещены полукругом, каждый в отдельности, у высоких белых колонн, подымавшихся в высь также полукругом в огромном черном пространстве, иллюзию которого давал черный бархат, опускавшийся огромными кусками во всю сцену.

По середине на возвышении, выделяясь из всех, помещалась странно фантастическая группа музыкантов из трех человек: скрипач, виолончелист и флейтист. [1]

Станиславский в этой сцене сосредоточил особое внимание на этой группе музыкантов: каждый из нас должен был быть символом того инструмента, на котором он играл...

Так, в образе скрипача должна была звучать тоска, как и все вокруг от мистической безнадежности и еще страстное устремление в бездонную пучину фантастики, в пустоту какого то неведомого мира, который и рождал именно эти натягивающие нервы звуки, словно издеваясь над тем, кто должен был их извлекать, хохоча над ним дьявольским смехом...

В образе скрипача я должен был, согласно замыслу, воплотить в одно и тоже время отчаяние человека, которого мучает дьявол, как это выражено в рассказе Эдгара По „Молчание“,

[1] См. описание тех же деталей в книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», «Academia», Ленинград, 1928 г., стр. 551—556.

и — фантастику Гофмана, для которого скрипка всегда — таинственный и волшебный инструмент, наконец, — мистическую безнадежность тупой безысходности самого Леонида Андреева, сказавшуюся в этом странном и жутком его произведении.

Символизируя собою скрипку, я должен был быть гибким, длинным, летящим ввысь, словно стремящимся оторваться от земли и соответственно этому и лицо мое должно было быть вытянутым, страстно устремленным в какую то даль, бледным как пергамент, полным мучительного экстаза и, как мне казалось, обрамленным певучими прядями длинных певучих волос. В моих огромных, по замыслу, глазах должен был светиться ужас, безмолвный ужас от всего, что могли и должны были видеть эти глаза, узревшие пустоту и пучину и чудовищное смешение откровения и безнадежности в одно и то же время.

Соответственно всему этому был задуман и мой костюм... Какой то фантастический узкий фрак с длинными, летящими кверху фалдами и с необыкновенно узким воротником и галстуком.

При каждом звуке, который издавала моя скрипка, тело мое должно было вздрагивать и раскачиваться в особом и разнообразном ритме, долженствующим передавать все вышеописанное мною.

В то время как я стоял, тот, кто воплощал виолончель, должен быть сидеть.

Роль виолончелиста изображал маленький приземестый человек, и его лицо было превра-

щено в подслеповатую маску, на которой выделялись огромные отвислые, как крылья виолончели, уши.

Флейтиста изображал тонкий как тростник и совершенно прямой и длинный юноша.

Группа музыкантов в целом производила сильное и жуткое впечатление. Мне вспоминается, что произошло однажды с Дункан,[1] когда она впервые смотрела „Жизнь человека". Когда действие дошло до бала, Дункан, увидев всю эту черную мистику, вдруг вскрикнула от ужаса, потом дико расхохоталась и мгновенно пригласила всех бывших с нею в ложе к себе пить шампанское, чтобы сбить ужасное впечатление тоски и безнадежности, которое произвела на нее эта сцена. Три дня и три ночи в доме Дункан творилось нечто невообразимое... Дункан в тот год выступала в России и для ее выступления была предложена сцена Московского Художественного театра. Ее выступления были тогда большим праздником и производили на всех, кто ее видел, громадное впечатление. Между прочим, я был поражен тогда способностями перевоплощения у Дункан. Помню, когда после ее выступления, на другое

[1] Айседора Дункан — знаменитая танцовщица, объявившая беспощадную войну классическому балету со всеми его условностями и стремившаяся путем возрождения античного танца раскрепостить человеческое тело, сделав его бодрым, здоровым, сильным. Ее выступления без трико, с босыми ногами, в легкой тунике под музыку Бетховена, Глюка, Моцарта, Чайковского были чрезвычайно интересными опытами перевоплощения музыкальных идей в идеи пластические, при чем линии ее танца всегда строжайше гармонировали с музыкальной фразой. Она оказала огромное влияние на современников не только в Европе, но и у нас, в России, в частности на балетмейстера-новатора М. М. Фокина. Первое выступление Дункан состоялось в Петербурге в зале б. Дворянского собрания в дек. 1904 г.



**В. И. Немирович-Данченко в первые годы деятельности Художественного театра**

утро, рано как всегда, придя в театр, я увидел около оркестра, который был уже весь в сборе, вместо могучей празднично роскошной женщины, как вакханка, носившейся по сцене накануне, увидел маленькую, худенькую, стройную девушку, в молчаливой и скорбной позе, скромно ожидавшую около оркестра момента репетиции, всю ушедшую в звуки музыки. Она походила на монахиню и была вся в черном...

Я должен сказать, что я отдал не мало творческих сил и нервов для овладения образом фантастического скрипача. Я был захвачен работой и на каждой репетиции все больше и больше совершенствовал мой образ.

От всего виденного и слышанного воображение наполнялось шорохом и тенями, и по ночам меня подолгу преследовал слышимый внутренним слухом голос Андреевского „Некто в сером", который казался мне символом и воплощением всего самого безнадежного и тупого в жизни. И всего этого моментами я не выдерживал...

Однажды я пришел к Константину Сергеевичу и заявил ему, что меня куда то тянет... к бурям и к настоящим страданиям... в свое оправдание, я сказал, что Художественный театр слишком уютен и не все здесь по настоящему... Слишком уж здесь тепло и светло... Константин Сергеевич принял это заявление очень резко и раздраженно: „Как"?—сказал он мне, — „я построил театр уютный, светлый и теплый, я создал исключительные условия для работы вам всем... а вы мне говорите, что это вам не нравится"... Он был искренно поражен и воз-

мущен... Но, глядя на мое действительно смущенное и страдающее лицо, поспешил смягчить свой гнев и прибавил задушевно и мягко: „Что же вы хотите? а-ля Орленев спиться или сойти с ума?.. Орленев кончит этим... помяните мое слово".

Это было самое ужасное, что мог сказать мне Станиславский. В тот момент я сдался, но ушел с бурей протеста и смятения в душе своей.

## 5

В начале главы о Художественном театре я подробно остановился на переживаниях, которые я испытал при моем вступлении. Я хотел этим с самого начала подчеркнуть, как велика сила гипноза в этом театре. И действительно, вольно или невольно, все в нем было построено на том, чтобы не ослабевал гипноз ни на мгновение. Помимо внутренних ценностей всего творимого в Художественном театре, несомненно большое значение имели, для всей его работы в целом, организованный массовый гипноз, массовое внушение, и еще известный ритуал, некое как бы действие, заранее направленное к тому, чтобы все участники его, независимо от доли и меры участия, растворялись в его едином замысле. Этот замысел все время детализировался на периферию... Он предусматривал тысячу мелочей, из их же суммы слагалось общее впечатление, стремящееся быть верными жизни, которую этот замысел в основе своей пытался

отобразить. Отсюда и стремление точно передать, не только одни душевные настроения, но и то, что обычно сопрождает их в жизни: природу, например, во всей ее стихийности, со всеми ее шумами, громами и трепетаниями.

Быть окруженным такими исключительными условиями, несомненно, большая радость, но нельзя забывать, что таким образом личность творящего оказывается во власти сложнейших комбинаций, малейшее нарушение которых разрушает всяческую иллюзию. Это понятно. В жизни мы творим и действуем, не замечая, что наши действия часто идут в противовес окружающей нас гармонии, ибо не мы создаем ее. Здесь же — не сама реальная сущность, а лишь ее иллюзия. Отсюда хрупкость аппарата, который все время должен воздвигать огромные призрачные здания, при чем надо помнить, что малейшее неосторожное движение, случайно вынутый кирпич — и здание рушится, потому что оно недействительно и непрочно по существу, как непрочен всякий карточный домик, требующий, однако, сизифового терпения, чтобы его построить.

Конечно, без известного гипноза и определенного ритуала здесь нельзя обойтись. Чтобы этот гипноз не ослабевал, необходима добрая воля, без которой никакие силы ничего не поделают. К воспитанию этой доброй воли и было направлено все в Художественном театре, иногда даже по пути усыпления сознания. Отсюда его внешняя праздничность, уют и ритуал известного священнодействия, даже в мелочах; отсюда трудность и посвящения, и про-

хождения степеней этого посвящения... И отсюда же — весь метод работы, сложный, кропотливый, детальный, упорно-терпеливый, долженствующий приучать людей работать почти без отказу, как машины, вырабатывая сложную технику постоянства. На каком-то пятидесятом представлении „Бориса Годунова“ я, часто, ожидая своего выхода перед знаменитою железной стеною, ловил себя на том, что, мысленно считая в уме, мог безошибочно совершенно точно сказать, что, положим, на счете 53 подымется по лестнице вот такой то боярин, на счете 67 — снова зажжется лампочка, на счете 75 откроется железная дверь и боярин пойдет за кулисы. На цифре, скажем, 273 — выйдет из за кулис Дмитрий (Москвин) и у него на лбу, у левого виска будет неизменно столько то капелек пота... и т. д., и т д... без конца. Если бы в середине спектакля властная палочка дирижера остановила его на мгновение, — с ним бы произошло то, что происходит со всякой машиной: выпадет винтик — и она мгновенно остановится, винтик вкручен — и машина снова пошла, пошла без перебоев, словно она никогда и не останавливалась.

В Художественном театре можно остановить или вернее выключить спекталь на полуфразе, на полукрике толпы даже, тотчас же включить его — и он пойдет в таком же ритме и темпе, с конца фразы, без смятения, волнения и трепета.

Замечательны были по точности паузы в Художественном театре: я помню, например, в чеховских пьесах паузы, которые держались

точно по счету и актерам рекомендовалось во время этих пауз мысленно считать секунды.

Естественно, что такая механизация требовала массы времени, бесконечно кропотливой и упорной работы, к которой и было все приурочено.

Надо отдать справедливость Художественному театру, что в этом отношении им было учтено все, предусмотрена каждая мелочь. Чисто внешние условия были поразительны... Наши артистические уборные, вместе с очень уютными фойе при этих уборных, мне лично всегда напоминали прекрасные каюты на большом океанском пароходе. Они были уютны, гигиеничны и хорошо обставлены; в фойе же — цветы, журналы, книги. Мы все обожали и наше фойе и уборные и даже днем любили отдыхать здесь...

А на сцене? На сцене царил всегда образцовый порядок и прекрасная атмосфера. Рабочие, например, обязаны были одевать на сцене черные бархатные туфли и такие же черные бархатные рукавицы. Таким образом они работали без шума, а когда шли постановки на черных бархатных сукнах, они одевали к тому же черные бархатные костюмы и таким образом могли работать на сцене, оставаясь незаметными для зрителя.

Также было все предусмотрено и в самой работе. Как известно в Художественном театре было три сцены: большая вращающаяся, малая и, наконец, совсем маленькая, вся затянутая черным бархатом.

Работа шла всегда попеременно, с определенным ритуалом, на всех трех сценах. Этому же предшествовали, в течение долгого времени, после чтения пьесы в фойе театра в присутствии всех без исключения, — длительные объяснения, где обсуждались и разъяснялись самые даже незначительные персонажи и общие замыслы. После этого шла долгая и упорная работа над каждым в отдельности и такая же детальная работа происходила именно на бархатной сцене, потому, что на черном бархате с особенной рельефностью выступал каждый жест, его малейшая погрешность, которую здесь легче было исправить. Затем только начинались первые считки и дальнейшие репетиции.

Я никогда не забуду, какую муштровку проходил уже тогда не маленький актер Леонидов в роли самого „Человека" в пьесе Леонида Андреева. Часами продерживал его Константин Сергеевич на бархатной сцене, заставляя без конца произносить одну и ту же фразу, детализируя каждый его жест, каждое движение, каждый мускул на его лице. Несчастный Леонидов, обливаясь потом, мучительно преодолевал эти, поистине невероятные, трудности. При этом по поводу каждой мелочи Константин Сергеевич читал целые психологические и физиологические лекции, и разнообразие его указаний было изумительно. Он умел раскрывать все тайны самых тончайших выражений чувств, как они, сложным процессом, создают тот или иной рефлекс внешней выразительности. Я помню, в начале Леони-

дов беспомощно метался по сцене, смешно сжимая кулаки и делая самые, казалось бы, невероятные, нелепые жесты. Но постепенно они округлялись, постепенно же облагораживалась и его мимика и самая речь. На эту работу многие приходили с тетрадками и записывали, что говорил попутно Станиславский. Я думаю, при желании, из этих записей можно было бы создать целые научные трактаты и рефераты психологического и физиологического порядка.

Конечно, эта работа чрезвычайно значительна. Но не она ли создавала на всех спектаклях до ужаса однородные, однообразные и законченные интонации?.. И такие же повторные, размеренные, всегда одинаковые детали... Одним словом, механизацию полную. В такой работе, конечно, немыслимы никакие случайности, без которых не всегда радостна сцена и, уж конечно, трудны свободные индивидуальные проявления отдельной художественной воли, подобные той, что я знал у Орленева и после Художественного театра у Комиссаржевской. Эта воля в Художественном театре заранее подчинялась единству замысла, в котором растворялось все.

В Художественном театре, в условиях его существования и работы, конечно, это было нужным и важным. Но, я должен сознаться, что на меня все это действовало угнетающим образом, моментами наполняя душу страшной пустотой; были минуты, когда мне хотелось кричать точно так же, как тогда, когда я впервые шел за Фанни Карловной, в ожидании

своей участи после экзамена... Строго говоря, мы, ученики, были в положении немногим лучше студистов, хотя нас и считали почти посвященными и нам завидовали, как счастливцам. Правда, перед нами была перспектива будущих работ в театре, но ежедневной систематической и практически выявленной работы у нас не было. Актер же создается не лекциями, как бы значительны они ни были, а лишь работой над самим собой, упорной и ежедневной и, я бы сказал, глубоко реальной. Вот этого то самого главного у нас не было. Участие же в массовых сценах принимать за такую работу, разумеется, нельзя... тем более, если принять во внимание все те оговорки об отношении к нам наших старших товарищей. Были мгновения, когда я самым глубоким образом сомневался в истинной праздничности Художественного театра. Часто она казалась мне лишь только внешней, деланной и надуманной, во всяком случае для большинства в Художественном театре. И сам Художественный театр подчас мне казался прекрасной игрушкой и не больше.

Да, Художественный театр, весь, в целом, — дорогая, роскошная игрушка. Правда, эта игрушка была создана несомненно, очень любящими руками и в этом есть, конечно, одна из основ его радостности, но все же игрушка есть только игрушка, как бы прекрасна она ни была.

Как ни огромен и ни значителен сам по себе Станиславский, часто, когда я думал о нем, он представлялся мне существом, я бы ска-

зал, гофмановского порядка, фантастическим почти призрачным и нереальным. Это своеобразный Парацелиус из гофмановских сказок. Он мог лить золото, знал тайны алхимии, умел оживлять восковые куклы и превращать их в живые, говорящие и ходящие... Как Парацелиус, он мог заставить юношу Ансельма любить не живую, простую, реальную Гретхен с голубыми глазами, а далекую принцессу Веронику, с глазами синими, упрятанную далеко-далеко, в заколдованном лесу, через который нужно уметь проходить, не оборачиваясь...

Да, Станиславский сказочен, как сказочен Гофман. Но, оттого, быть может, он и исключителен, как Гофман... Надо обладать мироощущением Гофмана, надо верить, как верил Гофман, что, скажем, старуха, торгующая печеными яблоками на углу, вовсе, на самом деле, не простая старуха... она злая ведьма, которая вот вот опрокинет сейчас лоток с яблоками и они окажутся вовсе не яблоками, а горящими угольями... старуха тут же заставит эти уголья помчаться за вами вдогонку, помчится сама вместе с ними и где нибудь непременно настигнет вас и непременно съест...

Во все это надо верить. Но верить в это трудно... Вот сам Станиславский верит, и он— прекрасен. Другим же остается или быть искренними и честными и сказать искренно и честно — мы в это не верим; или надевать жуткую маску лжи и лицемерия. И тогда, это ужасно... тогда на лицо идеология юноши, о котором я упоминал выше.

Главная трагедия Художественного театра, мне кажется, в том, что большинство вокруг Станиславского не верующих, не могущих, по крайней мере, верить, как он, и оттого лгущих самой опасной и жестоко мстящей за себя ложью... И оттого большинство далеко не прекрасно. Оттого с одной стороны — праздничность, с другой — будни Трехгорного, как томление алчущих и жаждущих не одной фантастики только, а удовлетворения тщеславия, реальных потребностей тщеславного человеческого духа. Ведь оправдание тщеславию, если оно может быть, — только в жертвенности и подвижничестве и, конечно, — в величии. Здесь же жертвенность, подвижничество, величие, наконец, ослабляются невольно условиями исключительно благоприятными для спокойного, самодовлеющего в своем спокойствии, безмятежного состояния. Под эгидой Станиславского почти ничего не остается делать самому. Кто то делает за вас все — до самой мельчайшей мелочи. При чем большинство ни за что не ответственно. Для него заранее все разжевано и почти все воплощено в каких то таинственных лабораториях, в лабораториях гофмановского Парацелиуса.

Надо обладать по меньшей мере силами самого Станиславского, чтобы, сумев пройти через это чужое воплощение, явить свое собственное. Это трудно, особенно молодому, мало искушенному духу; это было тем более трудно для сотен тех розовых и голубеньких девушек и милых красивых юношей, которые с благоговением приходили в это здание, восхищались



В. И. Качалов в первые годы работы
в Художественном театре.

его уютом и праздничностью и не подозревали, что где то, в этом же самом здании приютилась таинственная лаборатория фантастического и загадочного Парацелиуса, знающего тайны умерщвления и оживления.

Я боюсь, да простится мне эта невольная дерзость, что не только им трудно, но трудно даже и тем, которые прошли все стадии посвящения и получили право бок о бок работать с самим Парацелиусом в его парацелиусовской лаборатории... Все таки тайна создания самой лаборатории оставалась в руках создателя... Не оставляло ли оттого приближение к ней — известного чувства разочарования... А вдруг вся эта тайна — только мираж... только дым от огня фантастики... роскошная игрушка... прекрасная сказка о золотом кувшине, и только?!.. На самом деле духи вовсе и не вылетают из горлышка золотого кувшина, и торговки яблоками вовсе не превращаются в ведьм. Все это только — обман, обольщение, прекрасное, быть может, но обольщение фантастики, обольщение сказки, которую творит лишь сам Парацелиус... Разве мыслимо повторить сказку?!.. Быть может, можно только научиться творить ее... Но тогда — необходимо освобождение... тогда нужна своя собственная таинственная лаборатория, как это сделал, например, Мейерхольд...

Игрушка надоедает быстро, когда она разгадана, и тогда пытливое человеческое любопытство требует новой.

Однако, эта пытливость пресекается в человеке трудностью создания новой игрушки, —

новая дороже старой... Хорошо, что Парацелиус умеет лить золото или когда нибудь имел его слишком много... Попробуй ка в наши реальные дни вылить хоть унцию такого золота... Трудно... Непреодолимо трудно...

Не от этого ли и тоска безнадежности, что приходится удовлетворяться большинству игрушкой старой, давно разгаданной, давно постигнутой... Но тогда или превращайся в шоколадного елочного солдатика и полезай в свой ящик, когда дневной луч разбудил золотой сон призрачной девочки, или — ломай стенки ящика и уходи из под власти деревянного щелкунчика, потому что, если ящик — тогда искаженность, искаженный лик, какой, в конце концов, не может не принять шоколадный солдатик; даже детские руки для него слишком грубы, и прикосновение самых легких, самых воздушных пальчиков оставляет на нем жестокие следы... Пальцы же жизни, особенно в наши дни, зажимисты и крепки.

Что же делать бедному шоколадному солдатику, если он желает оставаться только шоколадным солдатиком!..

Так печально ржавеет музыка в музыкальном игрушечном ящичке... Так печально кончается всякая сказка... Творцы этой сказки, возможно, и переживают ее, если сказка действительно прекрасна... Но сказка умирает всегда...

Художественный театр, весь в целом — это тоже прекрасная сказка. Я боюсь, что время сторожит ее, уже сторожит беспощадно, чтобы спощадно ее умертвить...

Но вернемся к ней, вернемся к ее жизни, свидетелем которой я был, пусть мгновения, но эти мгновения — прекрасны.

Думаю, искренность и правдивость моих воспоминаний не затмят этой прекрасности, хотя мне и приходится во имя той же правдивости касаться несколько интимных закулисных сторон этой сказки, без которых непонятны были бы мои записки и все то, что заставило меня, в конце концов, расстаться с ней.

Здесь, оставаясь последовательным, в смысле автобиографичности, необходимо остановиться на одном замечательном для меня событии, которое сразу же выдвинуло меня, дало мне огромный толчок для будущего и вместе с тем характерно в том смысле, как иногда случай может создавать вещи, казалось бы, совершенно невозможные в условиях работы такого театра, как Художественный.

## 6

В четвертом действии Андреевской пьесы „Жизнь человека“ выведен некий „Кто то“... Это — несколько символический образ доктора. Он приходит ночью к больному ребенку человека... Приходит утомленный, измученный, рассеянный и безнадежный, как и все вокруг.

Как это ни странно, роль этого доктора была очевидно задумана в реальном плане, потому что ее поручили чрезвычайно реальному актеру, (Адашеву), но в сущности, это

очень интересная роль, если верно подойти к ней, в духе всего произведения Леонида Андреева.

Незадолго до спектакля Адашев заболевает... Режиссеры заметались, кому поручить роль доктора, вдруг заинтересовавшую Станиславского. Случайно вспомнили обо мне, вернее о моей экзальтированности и некоторых странностях, которые во мне были подмечены. Станиславский, заинтересованный моей работой над скрипачом, решил попробовать меня в этой роли. Вся предварительная работа со мной была поручена Сулержицкому.

Когда мне торжественно объявили об этом, я страстно принялся за роль и наедине с собою создал, в своем воображении, вполне определенный образ... Всю ту фантастику, которую я лишь мысленно воплощал в скрипаче, здесь я пытался претворить в образ этого странного доктора, который представлялся мне символом всего рокового, что живет в человеке, когда на плечи его взваливаются неразрешимые тайны и они давят эти слабые плечи... Мой доктор, в моем замысле, действительно, как будто приходит из какой то неведомой пустоты, куда потом вновь исчезает... „Звонят... все звонят...“ Я пытался в эти слова вложить мистический жуткий ужас, под маской рассеянности, не простого порядка, а как следствие беспрерывного столкновения с тайнами жизни и смерти... „Туда я попал? Вы не знаете, старушка?“ — в этот первый же рассеянный вопрос, который задается как бы случайно, но под давлением гнетущей тайны, я вкладыва

не простую рассеянность только, но всю ту затаенную жуть, которой проникнута жизнь и смерть человека, и естественно проникнуты жизнь и образы тех, кто с этой смертью и жизнью сталкивается беспрерывно и символически последовательно.

В этом плане я долгое время и работал над моей первою настоящею ролью в Художественном театре. И когда, наконец, Сулержицкий вызвал меня для занятия ролью на бархатную сцену, я пришел туда в состоянии большого транса... Однако, с первого же выхода Сулержицкий спокойно прервал мой транс криком „Назад!". Я вышел снова... И вдруг — снова „Назад!"... так раз пять или шесть. „Что вы от меня хотите?" — крикнул я, наконец, Сулержицкому, „ведь вы таким образом убиваете весь мой нерв". — „Ах так!"—засмеялся Сулержицкий, „это то мне и нужно, мне как раз нужно, чтобы ваш нерв успокоился, а то его слишком много..." Я очень огорчился, но решился не прерывать моего транса, так как мне важно было выявить хоть перед кем нибудь замысел моего образа. Однако, Сулержицкий еще раз послал меня назад, сказав, что я должен делать то, что нужно ему, а не то, что кажется нужным мне. „Хорошо же", — подумал я тогда с огорчением и совершенно механически вышел на сцену восьмой и девятый раз. „Вот хорошо, — встретил меня Сулержицкий,— теперь я могу начать с вами работать... Он стал объяснять, что когда человек в первый раз входит, он прежде всего оглядывается по сторонам и только тогда начинает говорить.

„А где же вся моя мистическая сосредоточенность",— подумал я, —углубленность в самого себя, вся задуманная мною рассеянность, нет этого я ему не отдам ни за что, пусть лучше отнимает роль". Я решил не сдаваться. Когда снова он попросил меня выйти, я вышел совершенно механически и как вкопанный, нарочно, по дурацкому, остановился по середине сцены. „Что же вы не оглядываетесь?"—раздраженно крикнул Сулержицкий.— „Куда прикажете?" — спокойно и ехидно переспросил я его. „Поверните голову направо",—раздражался Сулержицкий. Я совершенно механически повернул голову направо. „Не так, естественно поверните..." Я уже, еле сдерживаясь от смеха, стал делать вид, что поворачиваю голову естественно. „Вот так... теперь налево",— не унимался Сулержицкий. Я опять механически повернул голову налево... „Не так", — все больше раздражаясь, кричал Сулержицкий... Но и меня вся эта история одинаково раздражала и мои нервы дрожали внутри меня... Наконец, я не стал делать даже естественного вида и еще более механически, как бы подчеркивая нелепость требования, как солдат, стал поворачивать голову направо и налево... Тут Сулержицкий не выдержал, хлопнул со всей силой об стол папкой и побежал жаловаться Станиславскому. Я вздохнул облегченно от счастья, что избежал работы с Сулержицким. Втайне я надеялся, что Станиславский поймет меня и займется со мною сам.

Одновременно, как мы работали с Сулержицким, Станиславский работал с Савицкой,

играющей мать человека, в большом фойе. Я пошел туда... Еще издали я увидал, как Сулержицкий, размахивая руками, очень взволнованно бегал вокруг Станиславского, очевидно жалуясь на меня. Я решил смело пойти навстречу ожидавшему меня, повидимому, по расчетам Сулержицкого, гневу Станиславского.

При моем приближении Сулержицкий умолк и вдруг несколько растерянно проговорил... „А вот и наш трансист“... К моему удивлению он улыбался, улыбался и Станиславский; одна Савицкая сидела сосредоточенная и серьезная, как всегда, но и ее глаза, обращенные на меня, не были гневны, как, казалось бы, должны были быть, ибо я дерзнул на слишком большое в Художественном театре для таких еще птенцов, как я, дерзнул посягнуть на авторитет беспрекословного подчинения. „Что же вы это“?.. — обратился ко мне Станиславский, стараясь придать своему голосу соответственную строгость; однако, голос его звучал мягко и глаза и лицо улыбались так же, как тогда, когда впервые мы с ним встретились и он разглядывал мои руки. Я также улыбался и только сказал, что хотел бы, чтобы он сам прошел со мною роль. После некоторой паузы, в которой Станиславский точно прожег меня своими глазами, он сказал: „Хорошо, я займусь с вами. Так оставьте его пока“,—обратился он к Сулержицкому.

Прошло несколько дней, но меня никто не трогал. Это продолжалось довольно долго. Меня словно все забыли. Я стал уже думать,

что роль от меня отнята. Однако, я работал над нею с еще большей страстностью.

Наступил день первой генеральной репетиции. Актеры по заранее составленным рисункам и гримам одевались и гримировались. Я толкался в артистических уборных и, не видя никого, кто бы гримировался и одевался доктором, пребывал в большом недоумении. Вдруг я встретился лицом к лицу со Станиславским. „Что же вы не одеваетесь?“ — бросил он мне сердито и раздраженно. Этот вопрос словно электрической искрой прожег меня. Вместо всякого ответа я стремглав побежал одеваться. Рисунка у меня никакого не было, но я решил ни о чем не спрашивать, а бросился прямо в гардеробную и наугад инстинктивно выбрал какую то крылатку, какой то сюртук, шляпу и прихватил еще большие темные очки... В парикмахерской также наугад выбрал я седой длинный парик и стал гримироваться. Я сделал себе птичье и вместе трагическое лицо. Одев парик, крылатку и очки, я мгновенно почувствовал именно тот образ, который создало мое воображение...

Когда наступило время моего выхода, я вынырнул из темноты огромной сцены, затянутой в черный бархат, действительно, как какая то зловещая ночная птица... Мой голос звучал, как капли, равномерно падающие и долбящие камень... Во все время моей сцены нервы клокотали во мне, но я размерял свои жесты и движения, как будто для меня не было ни времени, ни пространства, и я действительно сам себе казался существом, при-

шедшим из тьмы вечности, знающим бренность, суету и мимолетность всей человеческой жизни, которая напрасно звонит и звонит без конца: — все равно смерть для нее неизбежна.

Когда окончилась генеральная репетиция, я пережил несколько минут, до сих пор доставляющих мне сладостные воспоминания. Константин Сергеевич пришел в мою уборную и поздравил меня с крещением; при этом он обнял и поцеловал меня... „Вот видите“, — обратился он ко мне и ко всем: — „Мгебров сегодня одержал большую победу;—это потому, что он умеет ждать... Я видел сам, как он задолго приходил в театр и работал над собою“...

Спектакль прошел для меня еще успешнее... Московская пресса единодушно откликнулась на мое исполнение роли доктора.

С этого момента положение мое в театре резко изменилось. Меня стали замечать, и я наравне с другими стал получать много всяческих приглашений... Москва приняла меня, как артиста Московского Художественного театра.

Роль доктора, кстати сказать, послужила основанием и того, что я впоследствии оказался в театре Комиссаржевской[1]. В театраль-

[1] Театр В. Ф. Комиссаржевской возник в результате неудовлетворенности артистки организационно-бытовыми и художественными принципами современного драматического театра. 1 августа 1902 г. Комиссаржевская покинула Александринский театр и выехала на гастроли по провинции. В сентябре 1903 г. она снова появилась перед петербургской публикой, на этот раз на сцене Суворинского театра, где с громадным успехом прошли ее 13 гастролей. Комиссаржевской делали самые лестные предложения остаться в Петербурге, но она снова отправилась в провинцию зарабатывать деньги для своего будущего театра, очертания которого были уже более или

ном мире быстро распространяется все: и успех и неудача... Слухи обо мне дошли до Веры Федоровны, искавшей в то время по всей России молодых актеров в труппу своего театра; она послала в Москву посмотреть меня в роли доктора своего брата Федора Федоровича,[1] и он тогда же сделал мне первое предложение о поступлении в их театр.

## 7

Теперь я хотел бы остановиться на одном очень интересном моменте в то время из жизни Художественного театра, — на моменте бунта внутри него.

Собственно 1907—1908 годы были ранними зарницами этого первого, едва уловимого тогда

менее памечены. 15 сентября 1904 г. Комиссаржевская открыла свой театр в Пассаже, где он и просуществовал по весну 1906 г. Неудовлетворенная художественной стороной дела, Комиссаржевская решила перестроить его на других началах, пригласила режиссером В. Э. Мейерхольда и 10 ноября 1906 г. открыла свой новый театр на Офицерской, 39, в б. театре Неметти. Здесь проработали с переменным счастьем до весны 1909 г., когда пустились в провинциальные скитания, закончившиеся 10 февраля 1910 г. смертью В. Ф. Комиссаржевской. По своему существу эти два театра были совершенно разные. Театр в Пассаже был просто театром очень хорошей литературы; или если и не очень хорошей, то зато очень злободневной, и никакими исканиями не занимался. Театр же на Офицерской, наоборот, не пренебрегая хорошей литературой, был, прежде всего, театром исканий в области новых приемов зрелищного оформления и актерской игры. Ревностными новаторами были: В. Э. Мейерхольд, Ф. Ф. Комиссаржевский и Н. Н. Евреинов.

[1] Комиссаржевский, Федор Федорович, начал режиссерскую деятельность в театре своей сестры еще при Мейерхольде. Продолжал ее в последний сезон театра 1908—09 г.г. Затем перешел в московский театр Незлобина (характерная постановка — «Мещанин-дворянин» Мольера), потом в Малый театр (характерная постановка снова Мольер «Лекарь поневоле»). Основал в Москве же драматическую студию, при которой 22-го октября 1914 г. открыл театр имени В. Ф. Комиссаржевской. В настоящее время живет за границей. Режиссер-стилизатор с сильнейшим уклоном в чистый эстетизм.

еще, бунта, который, впоследствии вылился в полное отделение значительной части молодежи от стариков.

Я хочу говорить о своеобразной поэтической эпопее, которая в ту пору хотя и возникла вне стен Художественного театра, но была тесно связана с его жизнью. Начало этой эпопее положил Борис Константинович Пронин, один из молодых помощников режиссера Художественного театра.

К личности Пронина во всех своих дальнейших записках мне придется еще не раз возвращаться, особенно когда я буду писать о Мейерхольде и о Старинном театре.

Кто не знает в артистически-художественных кругах Бориса Пронина! С именем его связана целая особая эпоха.

Пронин — это до сих пор еще не состарившийся страстный энтузиаст и мечтатель... В сущности, он ровно ничего не создал, как художник, но он долгое время был центром всей художественной жизни Москвы и Петербурга. Он сумел сгруппировать вокруг себя все, что только было в те годы значительного и интересного, особенно вначале... Ему принадлежит и инициатива создания, так называемой, „Бродячей Собаки" в 1912 году в Петербурге, переорганизовавшейся в дальнейшем в „Привал Комедиантов" [1].

[1] «Бродячая Собака» — ночной артистический кабачок, основанный Б. К. Прониным в подвале д. № 5 по Михайловской площади и сгруппировавший вокруг себя верхи литературного и театрального Петербурга. Впоследствии вместо «Бродячей Собаки» возник «Привал Комедиантов» в доме № 1 по Мойке, угол Марсова поля.

В те годы Пронин только начал проявлять себя и его замыслы и первые осуществления этих замыслов были действительно замечательно интересны... В дальнейшем же — они выродились, и все его начинания превратились в характер увеселительного заведения для снобирующей публики.

Тогда же, в первые годы, он был создателем настоящего русского Монмартра [1], в лучшем смысле этого слова... Не мало больших художников, поэтов, писателей, музыкантов и артистов были отысканы им, им выдвинуты, и, благодаря ему, получили широкую известность и популярность.

В то время Пронин был абсолютный санкюлот, мечтатель, энтузиаст, отличавшийся неимоверной фантастикой, бескорыстностью, неутомимой энергией и страстной влюбленностью в мир и людей. Он обладал исключительным обаянием, исключительным умением сплачивать всех и из ничего, в буквальном смысле этого слова, создавать многое прекрасное.

К сожалению, в дальнейшем жизнь испортила этого, по существу своему, прекрасного человека.

Самое замечательное в Борисе Пронине — его неувядаемая молодость, почти юношеская экзальтированность, которая сохранилась в нем, несмотря ни на что, даже до сегодняшних дней...

[1] Монмартр — так называется возвышенная часть Парижа. Здесь, на бульваре Рошешуар, 84, парижский художник Рудольф Салис открыл 18 ноября 1881 г. свое знаменитое учреждение «Chat Noir» («Черный Кот»), явившееся образцом артистического кабачка новейшего времени.

Тогда же, когда я впервые встретился с ним, Пронину было больше тридцати лет, но он производил впечатление восемнадцатилетнего юноши: среднего роста, необыкновенно пропорциональный, изящный, с маленькими красивыми руками, с тонким, почти женственным лицом, с никогда не сходящей с этого лица жизнерадостной улыбкой, с глазами, которые вдохновенно и приветливо зажигались ко всем, кто сколько нибудь был способен гореть и быть влюбленным в кого нибудь или во что нибудь, со своей вечной стремительностью, порывистостью и неизбывной восторженностью— Пронин очаровывал всех.

В этом человеке роились мечты, как пчелы в ульях: бесчисленные проекты, планы, дерзания кружились в нем потрясающим ритмом. Этот ритм захватывал всех и каждого и, раз встретившись с Прониным, раз получивши от него дружескую улыбку и признание, расстаться с ним уже было невозможно. Он влек вас за собою... Через него вы знакомились с десятками каких то замечательных людей... тотчас же создавался круговорот каких то встреч, впечатлений, переживаний, рождалась какая то особая жизнь, в которой, как в сказке, вырастали цветы на длинных стеблях, совершенно не похожие ни на какие другие цветы в мире. Вокруг этих цветов, словно из голубых туманов выплывали такие же красивые девушки и юноши и вы попадали во власть чарующих переживаний, создаваемых мгновенно, вот тут же, мановением руки Пронина, восторгом его горящих голубых глаз, потоком его бессмыслен-

ных, но колдующих слов и речей. В тумане этих сказок кружились музыканты, поэты, художники, артисты, писатели, кружились в священном братании, наподобие Гофмановских Серапионовых братьев... [1] С Прониным вместе все устремлялись в неведомые миры, создавали непонятные организации:—сегодня одну, завтра другую, всегда непостоянные, но именно прекрасные в этом непостоянстве... Часто, словно по мановению волшебного жезла, вдруг возникали какие то, свалившиеся откуда то, призрачные театры, в совершенно призрачных помещениях, с массою таких же призрачных денег... Помостами для таких театров часто служили лишь воображаемые площадки, пустые совершенно, но на которых позолоченный канделябр с пятью свечами значил больше, чем все роскошные порталы Гваренги, вместе взятые.

Художники приходили к Пронину и писали бесплатно на голых стенах какого нибудь подвала, вдруг разысканного им, свои изумительные подчас фрески и орнаменты. Так, например, впоследствии, уже в Петербурге, заброшенный пыльный погреб на Михайловской площади, превращенный Прониным в дворец „Бродячей Собаки", был расписан такими замечательными художниками, как Судейкин, Сапунов Яковлев, Борис Григорьев и другие... К „Бродячей Собаке" я еще вернусь... Тогда же, в Москве,

[1] «Серапионовы братья» — так назывались друзья Гофмана, молодые поэты и артисты, которых знаменитый писатель с 1816 по 1820 г. еженедельно собирал в определенный день у себя на квартире и которые почти все увековечены в цикле его рассказов под этим же названием.

жизнь богемного артистического мира Москвы и Петербурга, да не только Москвы и Петербурга, но и всей России, зачалась в своеобразном пронинском темпе и ритме, в знаменитом в то время в Москве, особенно с момента внедрения Пронина, перцовском доме [1].

Этот дом Перцова, воздвигнутый на площади перед храмом Христа Спасителя, славился, как замечательная архитектурная постройка тех дней. Он возник по инициативе больших художников.

Пронин снял в этом доме, тогда еще почти совсем пустом, несколько больших мансард, находящихся в самом верху, с огромными окнами на площадь, через которые открывался чудесный вид на Москву и на храм Христа Спасителя.

И вот в этих мансардах закипела жизнь, вовлекшая скоро в свой ритм сначала всю сколько нибудь выдающуюся и талантливую молодежь Московского Художественного театра, а затем и многих замечательных поэтов, артистов, музыкантов, писателей и художников... Бальмонт, Бальтрушайтис, Илья Сац, Москвин, Качалов, Леонид Андреев, Александр Койранский, Петр Ярцев, Борис Зайцев, Попелло-Давыдов и другие — вот первые, которые зазвучали в этих мансардах совершенно особою жизнью и ритмом. Но до них — исключительно

[1] Дом б. Перцова интересен тем, что выстроен по эскизам С. В. Малютина. Будучи большим знатоком русской старины, Малютин очень удачно воплотил в современные строительные формы древне-русские элементы, как архитектурные, так и орнаментальные в чрезвычайно гармоничном сочетании, в результате чего получилась одна из оригинальнейших построек Москвы начала XX века.

молодежь, во главе с Прониным и теми немногими, пришедшими сюда и превратившими эти пустые мансарды в сказочные замки, жизнь в которых наполнилась горением.

С первых же моментов эти мансарды стали прибежищем всех протестантов из Московского Художественного театра. Их руками они были превращены в уютные помещения, убранство которых было чрезвычайно просто, но изящно: на дверях длинные портьеры из серой кустарной дерюги, складками падающие с высоких потолков; такие же дерюжные, низкие, на 6 вершков от пола, широкие огромные диваны по стенам; некрашеные, белые, простые дерянные табуреты и такие же некрашеные, белые, деревянные столы. Но самым замечательным украшением были всегда цветы, живые цветы, которые приносились в изобилии сюда руками девушек и юношей. Быть может, и сами мансарды возникли под влиянием тогдашней постановки „Жизни Человека“ в Московском Художественном театре, именно той сцены, когда в первое жилье человека и его жены толпы юношей и девушек приносят охапки живых цветов, превращая их бедное помещение в сказочно-прекрасный чертог.

После спектакля, утомленные, мы, молодежь, мчались сюда и здесь отдыхали на широких, низких диванах, среди пустоты и простора и моря цветов, а наши юные сотоварки варили нам в серебряных кофейниках, которые они сами приносили с собой, чудесный черный кофе и разносили нам чашечки этого ароматного крепкого напитка, заставляя превращаться нас

щедростью своих улыбок в сказочных героев, которые в благодарность обязаны были творить им легенды и сказки. Вина в нашем обиходе тогда не было и в помине. С этого началась наша жизнь в доме Перцова... Дальше она превратилась в сплошной вдохновенный экстаз. Здесь горячо обсуждались и трактовались все выдающиеся события театрального дня. Здесь зажигались самые дерзкие мечтания и проекты... Здесь демонстрировались все таланты... Здесь же родились и первые бури, и первые протесты юного, неудовлетворенного духа, который не выдерживал роли немого свидетеля прекрасного театрального праздника, звучавшего в Художественном театре, но который для массы молодежи был почти недоступен. Вначале очень мало кто проникал к нам. Надо было чем нибудь заявить себя, чтобы стать полноправным гостем наших мансард; для тех же, кто был таковым, не было ни времени, ни часа. Многие художники и поэты, как, например, тот же Бальмонт, приезжали откуда нибудь к нам, даже поздно ночью, со всеми своими вещами и находили у нас приют... Также Леонид Андреев, Борис Зайцев, Андрей Белый и многие другие...

Самой неизменной и приветливой хозяйкой этих мансард, во главе со своими подругами, была в то время Вера Холодная [1], тогда еще совсем юная, только начинающая актриса...

[1] Вера Холодная впоследствии променяла театр на экран и стала, благодаря своей привлекательной внешности и незаурядному таланту, первой выдающейся артисткой русского кино. Преждевременная смерть, к сожалению, пресекла ее карьеру в самом расцвете.

Как сейчас помню ее высокую стройную фигуру, ее бледное, прекрасное лицо, очень выразительное и ее исключительную ласковость и приветливость ко всем. Она не знала ни утомления, ни отдыха, и была душою всего нашего, по настоящему тогда, вдохновенного горения...

Каждый день нашей жизни тогда приносил нам что нибудь новое... Мы репетировали совершенно исключительные вещи... выискивали без конца новых драматургов, новых поэтов, новых людей, которые могли бы бросить в нашу жизнь новые идеи и мысли и смелые и дерзкие откровения для новых путей в театре.

Как самое замечательное из того времени, вспоминается мне затеянная нами постановка „Ночи перед Рождеством" Диккенса. Целыми ночами напролет, при свете одних лишь свечей, мы, молодые актеры Московского Художественного театра, работали над этой вещью, а вокруг нас поэты, — Бальмонт, Андрей Белый, Бальтрушайтис и другие читали свои стихи, иногда тут же творили их... Илья Сац вдохновенно импровизировал на органе свои фантастические вальсы и мелодии, а художники творили офорты и гротески...

В диккенсовской вещи я изображал тогда главного героя ее, Скруджа... На высоком, узком, круглом табурете переплетал я свои длинные ноги и мой Скрудж был фантастическим символом всего того странного, сказочно призрачного мира, в котором мы тогда жили. Эта постановка была осуществлена

в наших мансардах и весь, самый избранный, художественный мир Москвы присутствовал на ней. Она была началом целого ряда дерзких замыслов, которые мы хотели противопоставить механически-размеренной художественной жизни нашего театра.

Там, в театре, относились к нам хотя и с интересом, но не вполне дружелюбно. Мы были слишком большой приманкой для многих из театра и главное для молодежи, и многие считали, что всем этим Пронин как бы вносил яблоко раздора в самый Художественный театр. Поговаривали даже, что он создал в его семье своего рода фамилии Монтекки и Капулетти. Но все же художественники не брезгали нами и, повторяю, не однажды в стенах наших мансард мы видели и Москвина, и Качалова, и многих других из Художественного театра.

Для меня лично все это сыграло громадную роль. Душа отдыхала в этой атмосфере непринужденности, равноправия и товарищества, отдыхала от механически-размеренного ритма Художественного театра, от подавляющего его гипноза и от давящей все существо его безнадежности и бесконечного ожидания чего то по настоящему живого, захватывающего, чем я так был избалован за время моей первой дружбы с Орленевым. Здесь родились мои первые, подсознательные еще, протесты против Художественного театра, получившие теперь естественный и законный исход, и я скоро стал душою этих мансард, вместе с Прониным, тогда сделавшимся для меня настоящим другом.

Можно было бы без конца рассказывать о том, что мы переживали тогда, каким заразились вдохновением и сколько большой любви к искусству и к прекрасному родилось для нас здесь... но я думаю, что рассказанного мною вполне достаточно, чтобы составить себе ясное представление обо всем этом, и понять, что именно тут возникли первые дерзкие отколы большинства молодежи Художественного театра, которые впоследствии вылились в целые театры-студии, ныне успешно процветающие, как молодые отростки все же прекрасного большого дуба, каким был для них всех, в конце концов, Художественный театр.

К сожалению, я уже не застал этого зарождения... Я ушел из Художественного театра раньше их возникновения. Но, прежде чем перейти к последнему этапу пребывания моего в Художественном театре, в параллель рассказанному, мне хочется вспомнить вечер, организованный Лужским на его квартире, в день не то его юбилея, не то рождения.

Надо сказать, что Лужский, будучи артистом, одновременно владел довольно значительными винными погребами. Можно представить себе, каков должен был быть этот вечер, если учесть широкую артистическую натуру Лужского.

И действительно, за всю мою жизнь я никогда ничего подобного не видел. На этом вечере шампанское лилось буквально рекою. Это был сказочно роскошный вечер... Весь Художественный театр, в полном своем составе, и мы, ученики, присутствовали на нем. Всю ночь напролет один за другими приезжали всевоз-

можные артистические группы со всех театров, в костюмах и гримах; они устраивали свои выступления, пили шампанское и вновь уезжали, и их сменяли без конца другие и другие...

Ничего, кроме шампанского, в этот вечер никто не пил и ничего не было. Самое замечательное в этом вечере было то, что, несмотря на море выпитого шампанского, не было совершенно пьяных, если не считать одного Леонида Андреева. А шампанское действительно лилось рекою... Во всех углах огромной квартиры Лужского стояли маленькие столики, на которых беспрерывно появлялось шампанское и огромные замечательные пироги с визигою. Кто хотел, подходил, наливал себе шампанское, брал кусок пирога и уходил... Шампанское исчезало и вновь появлялось... также исчезали и вновь появлялись пироги с визигою. И так всю ночь до самого утра.

Сотни гостей, рассыпанные по просторным и многочисленным комнатам дома Лужского, без конца пили шампанское, а к утру приводили в порядок свои чувства чудесным черным кофе, который кипел также во всех углах... И всю ночь читали приветствия, пели какие то гимны, представляли, шутили, острили, плясали, играли, скоморошничали и в общем творилось такое, что могло бы составить замечательные программы сотен самых замечательных кабарэ и варьетэ всей Москвы...

И никто, повторяю, пьян не был... Царила такая атмосфера, словно журчали сотни ручейков, — благодушная и тихая, и только несколько слегка вдохновенно приподнятая. Один только

Леонид Андреев сидел на виду у всех, и, пьяный до невозможности, каждому встречному и поперечному твердил всю ночь только одно: „Дурак... вот опять дурак... господи, сколько дураков на свете...“ Никто его не трогал, но его чурались все и отскакивали от него, как мячики...

Леонид Андреев заинтересовал меня тогда, в тот вечер, очень... Я сидел напротив него и не сводил с него глаз. Чем то в те мгновения он напоминал мне Орленева, когда тот на пароходе из Стокгольма в Або выгнал Крупенского из кают-компании, заявив ему, что он сам—посол великого духа... Не знаю почему, но Андреев в ту ночь не трогал меня, несмотря на то, что я сидел прямо перед ним и в упор глядел на него... Мало того, к утру он заставил меня провожать себя... Эти проводы кончились тем, что я несколько суток провел с ним. У него был жуткий запой. Он водил меня по каким то фантастическим кабакам и притонам и в эти мгновения я услышал от него совершенно диковинные вещи... Тогда он в подробностях рассказывал мне, как зародился в нем рассказ „Красный смех“ [1], когда он видел людей, ведомых на казнь; рассказывал он мне и о том, как он распарывал в молодости себе живот, чтобы испытать свою силу воли и ощущение самоубийства, говорил о каких то призраках, которые вечно преследуют

[1] «Красный смех» — жуткий рассказ Леонида Андреева, написан собственно больше всего под впечатлением русско-японской войны, ибо ее именно кошмар воплощен писателем в ряде потрясающих по своей реальности картин. Напечатан впервые в 3-м сборнике товарищества «Знание» за 1904 год.

его, о жутком мистическом ужасе, который владел им, когда он создавал свою драму „Жизнь человека“ и многое, многое, без конца... В свою очередь я рассказывал ему о своих батумских событиях и ощущениях, когда ожидал смертную казнь, и все, что я пережил тогда на Кавказе. Он слушал меня с большим напряжением...

Но самое мое замечательное впечатление, связанное с Леонидом Андреевым, это момент, когда в конце концов я привел его домой... Я мог это сделать только тогда, когда он сам захотел, — до этих же пор никакие уговоры на него не действовали...

И вот у него дома я был поражен, как резко отличалась вся его домашняя атмосфера от него самого. Я привел его к его матери.

До сих пор еще стоит передо мной образ этой глубоко культурной, породистой и обаятельной женщины. В доме у Андреева было тихо, уютно, как в старинной тургеневской усадьбе, и мать его напоминала тургеневских женщин: высокая, скромная, приветливая, полная большой гармонии, она поражала мягкостью, чуткостью, женственностью и красотою, словно вышла из рамок старинного прекрасного портрета.

Андреев обожал свою мать и тогда, в пьяном бреду, беспрерывно возвращался к ней и, наконец, стал молить меня как можно скорее отвести его к себе в дом под сень его благоухающей прелести.

Между прочим, эта первая встреча с Леонидом Андреевым не осталась совершеннно бес-

следной. Спустя много лет, когда мы встретились с ним вторично, он сказал мне; „Прочтите мой рассказ о семи повешенных; ваш рассказ о ваших переживаниях перед расстрелом я использовал, когда писал эту вещь".

У меня осталась еще в памяти одна замечательная встреча с ним в 1917 году, вскоре после Февральской революции... Мы столкнулись с ним на углу Морской и Невского... „Вот", — сказал он мне с присущим ему обычным подергиванием плеч и вбиранием воздуха, как то шумно внутрь, нервным, судорожным движением ноздрей... „Революция... Ведь это мы с Павлом Николаевичем Милюковым задумали... Прихожу я к Павлу Николаевичу и говорю ему: „Пора начинать"... Ну и начали... вот видите,— сделали..." Он посмотрел вокруг себя, на мимо идущих людей, и продолжал: „Свобода... а вот никак еще почувствовать ее не могут... плечей разогнуть не смеют. Все еще сгорбленные и сутулые... Свобода... не могут еще понять ее..."

Тогда я с величайшим удивлением выслушал эту поистине замечательную тираду Андреева... И он не шутил, — он был искренен и говорил серьезно... Странный, действительно странный, глубоко талантливый, умный и странно — не умный, в одно и то же время человек!..

## 8

Теперь я перехожу к последнему этапу моего пребывания в Московском Художественном театре, — к моему личному бунту в нем,

который совпал с постановкой „Синей птицы“ Метерлинка.

К „Синей птице“ Станиславский подошел с громадным увлечением и вдохновением. На первых же читках этой пьесы он часами беседовал с нами о Метерлинке и, говоря о „Синей птице“, стремился убедить всех, что в этой вещи Метерлинк как бы постиг душу и природу вещей. При этом он убежденно развивал и свою собственную теорию о том, что каждый предмет действительно имеет свою душу, которую нужно уметь воплотить: так, он рассказывал нам о возможностях самых разнообразных воплощений, он рассказывал о душе сахара, о душе хлеба, кипариса, деревьев и растений, о душе животных и, в частности, кошки, собаки и других.

В „Синей птице“ много подобных персонажей. Станиславский требовал, чтобы каждый актер, изображавший тот или иной предмет, растение или животное, будь это хлеб, сахар, леденец, кипарис, или что либо другое, стремился именно постигнуть душу этого предмета и ее воплотить... Мы должны были, таким образом, как бы изучать и постигать совершенно призрачные жизни, реально их воплощая.

В сущности говоря, Станиславский был, конечно, глубоко прав. Ведь все эти предметы у Метерлинка являлись отражением детского мира, детской души; их оживотворение и жизнь создавались именно детским воображением. „Синяя птица“, разумеется, в целом — тонкая, чудесная сказка о самой детской душе... Двое

малышей, Тильтиль и Митиль—ее центр, и в нем детский мир как бы получает полностью свои права и настолько велик, обширен и прекрасен, что живой, реальный мир невольно уступает место этому, захватывающему по своей непосредственности, нереальному миру, приближая человеческое сознание к большим и далеко неразрешенным еще вопросам о тайне фантастики и воображения...

Станиславский хорошо понимал Метерлинка и, со свойственной ему лично способностью воплощать и чувствовать фантастику, дополнял и развивал весь этот призрачный метерлинковский мир, который нашел себе яркое воплощение в прекрасной сказке о „Синей птице"... Материал, разумеется, был огромен, но он был и труден в смысле его преодоления...

Труппа Художественного театра, за малым исключением, встретила постановку „Синей птицы" очень враждебно. Актеры злились, что их заставляют изображать какие то неодушевленные предметы. Иронии и насмешкам не было конца. Но они были втихомолку, как то из за угла, и, таким образом, еще в большей степени отравляли всякую попытку создать возможность для общей вдохновенной работы, которой страстно жаждал Станиславский, упорно ее добиваясь.

На мою долю в этой работе выпала роль кипариса, которая захватила меня. В моем воображении кипарис рисовался мне стройным, полным торжественного благоговения и значительного глубокого молчания, образом, в ко-

тором ни на мгновение душа не уставала от близости со священными и прекрасными тайнами мира... В своем строгом молчании кипарис, безмолвный и тихий, казался мне как бы устремленным в какие то гармоничные дали, в глубину действительно чудесной синевы, где словно растворялась душа этого замечательного дерева, любящего в одинаковой мере радость неба и священные тайны могил... Реально образ кипариса рисовался мне (в моем воображении) печальным Гамлетом, с его вечными загадками и вопросами, с его одновременным приниманием и отрицанием жизни; но в то же время я стремился дать этот гамлетовский образ в совершенно юном воплощении. У Метерлинка слова, вложенные в уста кипариса, вполне соответствовали моему представлению и гармонировали с ним. Мое толкование кипариса Станиславского увлекало и радовало. Но, когда начались репетиции, мне было очень трудно оставаться последовательным моему толкованию. Для того, чтобы оно могло действительно зазвучать, в высшей степени было важно, чтобы и вся атмосфера вокруг гармонировала ему вполне... Действие, где звучит кипарис, протекало в лесу, зачарованном и заколдованном, куда попадают маленькие Тильтиль и Митиль... Деревья, листья, все травы в этом лесу трепещут... Ясно, что этим трепетом должны были быть проникнуты все, кто изображал другие деревья и цветы. Но ничего подобного не было: неохотно, почти из под палки, актеры цедили свои реплики и получалась в общем страшная чепуха...

Вот, когда во всей полноте я почувствовал, что в Художественном театре за всей его праздничностью, этим, как бы внешним, декорумом, в сущности, таился тот же актерский непроходимый провинциализм, вековечная актерская косность, которая, точно некое проклятие, никак не может раскрепостить актерскую массу, даже такую, казалось бы, утонченную и культурную, какая имелась налицо в Художественном театре. Пусть вся затея Станиславского была бы и действительно неосуществимой, — во всяком случае, пытаться дерзать и преодолевать, было необходимо. Разве художники кисти не преодолевают еще более призрачные, трудные для воплощения, образы? И мы разве не такие же художники? Или дерзать мы не смеем и не должны никогда сметь? Все эти вопросы волновали меня тогда глубоко.

И вот однажды, в большой тоске, я вторично пришел к Станиславскому и заявил ему, что меня тянет окончательно уйти из театра, что в его атмосфере мне душно и моя душа неудержимо рвется отсюда.

Я пришел к Станиславскому по окончании какого то спектакля к нему в уборную. На этот раз он долго молчал мне в ответ...

Станиславский сидел без пиджака, в одном жилете, только что разгримированный; его прекрасное лицо было грустно и я уловил в его выражении какую то глубоко трагическую ноту... Пудра после грима придавала в этот момент всему его лицу характер и оттенок настоящей маски печального и трагиче-



И. М. Москвин в первые годы работы
в Художественном театре.

ского Пьеро, бедного Пьеро, которого терзала жестоко жизнь, в одиночестве никому непонятной любви его.

После большой паузы Станиславский, взглянув прямо в меня своими большими, серыми, детски-печальными глазами, из под густых, черных, нависших, красивых бровей, глубоким-глубоким, проникновенно-грустным тоном сказал мне фразу, которую я запомнил на всю жизнь: „Вы ищете храма? Вы его никогда не найдете... Если хотите храма в искусстве, — ищите его прежде всего в самом себе...“ И потом совсем тихо добавил еще: „Я двадцать лет ищу храма и не нахожу его... Если я нашел пять, шесть человек достойных этого храма — я уже счастлив. Помогите искать мне... и оставьте всякую борьбу с ними...“ При этих словах Константина Сергеевича у меня навернулись слезы на глазах и я совсем умолк, притих и снова сдался. Через несколько мгновений Станиславский заговорил вновь... Теперь он говорил, как ребенок, с детской улыбкой на губах, которая озаряла все лицо его... Он вдруг заговорил со мною таким тоном, словно мы много лет беспрерывно и долго говорили друг с другом... И он вынул из кармана при этом какие то исписанные крупным почерком почтовые листы... „Вот, — сказал он, показывая мне на них. — Это — письмо Дункан...“ И Станиславский таинственным шопотом, приложив палец к губам, словно грозя какому то невидимому шалуну (его любимый жест), стал с детской наивностью рассказывать, что случилось у него с Дункан...

Теперь, с этого момента, прошло двадцать лет, и я думаю, с моей стороны не будет большим преступлением, если я поведаю эту замечательную тайну Станиславского... Вот что рассказал он мне тогда: „Вы знаете, — начал Станиславский, — Дункан — замечательная женщина... Ей дано очень много богом... но она не знает себя... она не умеет беречь себя, она мечется... я заставил ее понять это... смотрите..." Он развернул листы. — „Это письмо ее... письмо ко мне и вы видите... оно все в слезах... видите, какое оно... вот... много страниц... все закапаны слезами... А знаете почему? Потому, что я ее заставил понять себя... Это письмо — ее глубокое раскаяние..." Станиславский на мгновение остановился, чтобы перевести дух, — так страстно и трепетно говорил он в тот момент. Потом он снова продолжал: „На днях..., когда она танцовала, она пригласила меня после поехать с ней в ресторан!.. Станиславский сделал испуганные по-детски, страшные глаза,— „и, понимаете ли," — почти шопотом продолжал он, — „я поехал. Мы приехали в ресторан и Дункан заказала отдельный кабинет... Потом она потребовала шампанского... Я не знал, что думать... Вдруг она села на диван, но так странно стала себя держать... ну, понимаете ли... вольно... Вы понимаете?" ..—заглядывал мне в глаза с тем же испугом Станиславский.

Надо знать Константина Сергеевича, чтобы понять весь смысл передаваемого. Ведь этому человеку абсолютно недоступно было что либо фривольное. Никто никогда и представить себе

не мог бы Станиславского в роли какого нибудь легкомысленного кавалера женщины, хотя бы и такой прекрасной, как Айседора Дункан в те времена.

Станиславский продолжал: „Так вот, когда я заметил это... я долго не знал, что делать... потом положил ей руку на коленки, — здесь в голосе Станиславского зазвучали ноты строгого и сурового пастыря...—и сказал ей: „в вас бог живет, а вот у вас коленки дрожат“... При этих моих словах Дункан вдруг разрыдалась... Она рыдала... а я не знал, как утешить ее... Теперь, вот, я получил ее письмо. Оно дышит глубоким раскаянием... Видите ли — оно все в слезах... Дункан пишет мне, что с того момента она поняла все... что теперь она заживет новою жизнью, что я показал ей настоящий путь художника, что отныне она перестанет быть легкомысленной и прочее...“

...„Вот, видите“, — кончил Станиславский и потом многозначительно добавил: — „а вы мне говорите... Вздор... останьтесь!.. никуда не уходите... Вам еще предстоит большая работа над Временем...“ Я хочу дать вам эту роль...“

В ту ночь я долго не мог заснуть в своей отвратительной комнатушке на Камергерском переулке, обдумывая все то, что сказал мне Станиславский.

Его рассказ о Дункан меня поразил своей наивностью. Правда, говорят, Дункан серьезно пленилась и увлеклась необычайной выдержкой и строгостью Станиславского, но в глубине

души я этому не верил, я не верил, чтобы эта живая, экзальтированная, любящая жизнь женщина могла так легко отказаться от себя самой, и потому, думая о Константине Сергеевиче, я удивлялся его ребяческой наивности и детской вере. Тогда мне казалось, что он также наивен и в своем театре: ничего общего между ним и остальными не могло быть, а следовательно не могло быть и праздника, о котором он так грезил и мечтал...

Все эти мысли были началом моих первых серьезных сомнений в возможности для себя оставаться здесь и ждать неизвестно чего... Буря, которую вдохнул в мою душу гений Орленева, росла во мне и крепла.. Я боялся превратиться в шоколадного солдатика, боялся задохнуться в этих стенах, где слишком много соблазна и так мало реальных надежд... Душа моя была смятена, но я еще ждал и надеялся.

В то время росло смятение и в доме Перцова... „Как ни прекрасно, казалось, было там, но это же — только богема, — рассуждал я,— мечта и, конечно, не театр..." Меня же влекла жажда подвига... влекла сила личности в искусстве, умеющая страдать и отрешаться. Наконец, слишком большая доза мистики в театре меня утомляла,—„Жизнь человека" совершенно угнетала... В „Синюю птицу", в постановку этой пьесы я не верил... не верил, что Станиславскому удастся зажечь актеров и претворить свою прекрасную мечту в действительность. Эффекты же внешние, вся внешняя фантастика и декоративность постановки вряд ли могли приблизить к этой мечте.

Все эти мои настроения усиленно поддерживались друзьями из мансард перцовского дома. Там царила в то время настоящая анархия. Мы вышучивали, высмеивали решительно все и моментами даже дебоширили. Я помню, как однажды ночью устроили мы грандиозные похороны какой то пьесы Художественного театра. Был настоящий гроб, с настоящим отпеванием, с плакальщиками и, вообще, чорт, знает, какой вздор... Наша похоронная процессия носилась в ту ночь по всем этажам дома и перцовские обитатели были встревожены и растеряны не на шутку.

Наше существование с этого момента в доме Перцова было отравлено и это еще более усиливало мою тоску, и, тем более, потому, что значительная часть труппы издевалась надо мною, над моим серьезным отношением к работе по постановке „Синей птицы"... Странно, что это исходило как раз не из левого, а из правого лагеря, из лагеря, так называемых, правоверных и покорных, тех, которые с особой торжественностью произносили имя Художественного театра и, казалось, гордились высоким званием артистов и сотрудников этого театра. И, однако, возможно, невольно, но они грубо обманывали доверие Константина Сергеевича, относясь к его одной из самых страстных и вдохновенных работ не только скептически, но почти враждебно. Однажды это вылилось в очень резкой форме на одной из репетиций, которую вел, по поручению Станиславского, Сулержицкий; на этой репетиции творилось, собственно говоря, полное безоб-

разие: актеры издевательски вели свои роли и сохранить хотя бы минимум настроения было невозможно... Наконец я взбешенный покинул репетицию и ушел со сцены. Поднялось нечто невообразимое... Помню, как Балиев, впоследствии создатель „Летучей мыши“, и актер Л. побежали за мной и буквально кричали на меня. Тогда я решил уйти из театра немедленно...

На этот раз я не пошел к Станиславскому, боясь, чтобы он опять не уговорил меня, а отправился к Немировичу, решив ему заявить о своем уходе. Ему я высказал совершенно твердо и прямо, что разочаровался в Художественном театре, не верю больше в его пути для себя и хочу уйти, чтобы искать других. Немирович внимательно и серьезно выслушал меня и потом, после паузы, сказал мне буквально следующее: „Жаль... знаете ли, вы мне дороже трех четвертей театра... Вы не должны уходить...“ Он смотрел на меня... Я не уступал. После новой паузы он сказал: „Может быть вас не удовлетворяет театр материально?.. Мы переведем вас на актерский оклад...“ Я продолжал настаивать на уходе, заявив, что причина ухода, как я уже ему изложил, не в этом. Немирович продолжал: „Вот на будущий год мы собираемся возобновить «Чайку» Чехова... Между нами давно уже говорилось о том, чтобы поручить вам роль Треплева...“ Но и это не подействовало на меня... Тогда Немирович стал долго смотреть на меня и, наконец, уже совсем по дружески, не без грусти проговорил: „Знаете что, а ведь ваш уход наводит меня на многие размышления... ведь это уже не пер-

вый раз... приходят к нам талантливые молодые живые люди... повертятся... повертятся в нашем театре и бегут... Но там бывали разные причины... а вот вы уходите как то уж очень дерзко и буйно... Что нибудь, значит, действительно не все у нас в порядке..." Немирович погладил ладонью бороду снизу вверх и задумчиво продолжал: „Да, ваш уход наводит меня на размышления... Может быть, действительно, в самом деле... начать все сызнова... собрать молодежь... забраться снова на дачку в Пушкино и попробовать снова создать маленький, но новый театр... А то заелись, быть может, мы все... успокоились..." Немирович говорил с большой искренностью... Эти слова заставили меня дрогнуть... Я побледнел... В сущности они отвечали самым заветным мечтам моим... „Ну, как?.." — смотрел на меня Немирович... Я молчал... Во мне шла страшная борьба и, быть может, в этот момент я бы сказал ему, — да. Но... тут вдруг случилось одно совершенно вздорное постороннее обстоятельство, которое однако настолько отвлекло внимание Немировича в совсем другую сторону, что он на время даже позабыл обо мне. Наконец спохватившись, он вдруг вспомнил обо мне, и как-то растерянно спросил: „Ну, что же вы... как?.." Я встал и холодно и решительно сказал: „Нет... я решил уйти и ухожу..."—„Жаль... жаль", — протянул Владимир Иванович, но я уже уходил. „А как же дача?.. Подумайте все таки!" — громко бросил он мне вдогонку, когда я уже закрывал за собою дверь.

Мой уход произвел в театре большое впечатление. В сущности я на него и рассчитывал. Мне по мальчишески задорно хотелось бросить в тишину и спокойствие этого театра маленькую дерзкую бомбочку... „Пускай-ка немного заволнуются и зашевелятся все эти розовенькие и голубенькие девочки и мальчики“, — думалось мне тогда.

Уход мой в течение нескольких дней страстно обсуждался в театре... Молодежь разделилась на партии: на моей стороне преобладали, главным образом, большинство сотрудников и студистов театра и очень немногие из учеников. Дело даже дошло до того, что ко мне, по настоянию Немировича, была прислана депутация от молодежи с целью убедить меня переменить решение и остаться в театре. Но я был непоколебим и ушел.

Перед самым уходом я встретился со Станиславским, чтобы проститься с ним. Он сказал мне тогда: „Ну, что же, пойдете к Комиссаржевской?.. Идите!.. Но знайте... там вас вымучают... выжмут из вас весь ваш нерв, а потом выбросят, как ненужную тряпку...“

Говорят, А. А. Санин[1], который с интересом следил за моим пребыванием в театре и хвалил мое исполнение роли доктора, что бывало редко у Санина, после моего

[1] Санин, Александр Акимович, актер и режиссер. Работал в Московском Художественном театре, с момента его основания. В 1902 г. был приглашен режиссером в Александринский театр, где пробыл до 1907 г., дав целый ряд интересных постановок. По уходе из Александринского театра принимал участие в первом сезоне «Старинного театра», после чего несколько лет проработал в качестве

ухода сказал: „Как жаль, что это так скоро кончилось...“ Иными словами, Санин прочел мне отходную как актеру... Может быть, он был и прав, но я должен был уйти в тот момент, иначе я изменил бы себе, самой заветной мечте своей, вере, зажженной Орленевым, в „третье царство“... Мысль эта утешала и примиряла меня со всем, что было для меня тогда действительно трагическим... Несмотря ни на что, я все же успел полюбить Художественный театр и, особенно, самого Станиславского.

Лучше всего мой уход был принят в наших мансардах. Там несколько дней он весело праздновался и мне сочувствовали все, без исключения. Наша богема торжествовала...

## 9

Весной 1908 г. художественники приехали на гастроли в Петербург. Я побывал у них. Меня встретили ласково и мило. Атмосфера была для меня в театре вполне примирительная. Немирович даже сказал мне: „Знаете что, мы никогда не берем обратно тех, кто уходит от нас, но, если бы вы вернулись в театр, — вас бы мы взяли...“ Эта сердечность, это хорошее ко мне отношение Владимира Ивановича меня совершенно поражали... Я заколебался, вер-

оперного режиссера в антрепризе И. Н. Фигнера в Петербургском Народном доме. Как режиссер, Санин был реалистом чистой воды и нередко впадал в крайности в этом отношении. Выдающийся мастер массовых сцен, снискавших ему большой успех у парижан, когда он по приглашению Дягилева ставил в Париже «Бориса Годунова» Мусоргского.

нее, заметался... Немирович сказал, что он переговорит с Константином Сергеевичем о моей работе на будущий сезон... При прощании с художественниками, вопрос остался разрешенным в положительном смысле о моем возвращении с осени в театр...

И вот я снова встречаюсь с Комиссаржевским... Федор Федорович делает мне твердое предложение вступить в труппу и предлагает мне в то же время роль Пелеаса в „Пелеасе и Мелиссанде" Метерлинка, где роль Мелиссанды исполняла сама Вера Федоровна. Это предложение положило предел всем моим колебаниям и моему смятению. Теперь я уже твердо решил не возвращаться осенью в Художественный театр и принял предложение Комиссаржевской... Вера Федоровна, не менее тогда, чем Орленев, стихийно влекла меня к себе... Быть в ее театре и играть с ней вместе, да еще такую роль, как Пелеас, опьяняло меня и наполняло мою душу восторгом...

С этим восторгом в душе я и уехал тогда на Урал...

Осенью мы всем театром приехали в Москву для гастролей. Здесь впервые были показаны „Пелеас и Мелиссанда" в новой постановке Федора Комиссаржевского [1].

По приезде в Москву я тотчас же отправился в Художественный театр, чтобы заявить

[1] В театре «Эрмитаж». По словам одного из участников театра Комиссаржевской, А. Зонова, пьеса публику не заинтересовала. («Алконост», кн. I, посвящ. памяти В. Ф. Комиссаржевской, изд. Передвижного Театра, Спб., 1911, стр. 75.)

о том, что я остался с Комиссаржевской... И первым, кого я встретил, был Константин Сергеевич. „Что же вы опоздали?“ — вдруг сразу спросил он меня. „Константин Сергеевич, — тихо сказал я ему... — , я не опоздал, но ушел совсем... Я зачарован Комиссаржевской...“ Ничего не сказал мне на это Константин Сергеевич, но было видно, что он не на шутку рассердился.

Несколько ласковее он был со мною после премьеры „Пелеаса“. — „Вот видите, — сказал он мне, — у вас еще не доработана дикция, а вы беретесь за такие роли, как Пелеас“. Однако, тон его был примирительный... Ведь Константин Сергеевич и сам не мог не любить Веры Федоровны и в глубине души понимал меня.

Через два года я встретился с ним как то ночью, на улице в Петербурге, когда художественники снова приехали на гастроли. Он ехал на извозчике и, встретив меня, ласково и дружелюбно со мной поздоровался. Я вскочил к нему в пролетку и в ту ночь, пока мы ехали до гостиницы, где он остановился, Константин Сергеевич окончательно простил мне мой уход и улыбался мне попрежнему своей замечательной улыбкою.

Больше я не встречал художественников вплоть до 1921 года... Впрочем нет... Однажды я побывал у них в 1919 году. Тогда, в этот год, театр переживал глубокий разлом и разгром... Было в нем холодно... неуютно... артисты ютились по уборным, где устроили себе квартиры... В ту встречу вспоминается

мне почему то Халютина [1]. Она была печальна, бледна, куталась в шубы и мистически о чем то с большой грустью говорила со мною. В то время я горел героическим театром и почему то тогда Художественный театр напомнил мне конец сказки о „Синей птице", когда Тильтиль и Митиль, утомленные долгим путешествием и разнообразнейшими впечатлениями, должны вернуться к своей избушке и они грустные, печальные и одинокие... „Прощайте... прощайте... пора нам уходить".

Как то раньше еще я встретился с некоторыми из своих соучеников, некоторыми из тех десяти избранных. Многие из молодежи тогда уже откололись и работали в студии самостоятельно. Самое милое впечатление из всех оставляла на меня Соловьева [2], теперь артистка МХАТ'а 2. В этой, очень талантливой, трогательно-скромной, актрисе до сегодняшнего дня сохранился живой горящий огонек, но вся она какая то уж очень тихая, вся словно окутана нежною белою ватою... И оттого она всегда грустная, всегда как то странно подавленная. В театре я был с нею ближе, чем со всеми другими из наших учеников. Она

[1] Халютина С. В. артистка Московского Художественного театра со времени его основания. Выдающаяся исполнительница ролей подростков, как девушек, так и травести. В ее репертуаре особенно выделялись роли Тильтиль в «Синей птице» Метерлинка и Герд в «Бранде» Ибсена».

[2] Соловьева, Вера Васильевна, получив драматическое образование в Московской Филармонии, вступила в 1908 г. в группу Художественного театра. Когда организовалась 1-я Студия, приняла в ней самое деятельное участие и выделилась, как прекрасная исполнительница ролей Но в «Гибели Надежды», Хейерманса и Берты в «Сверчке на печи», Диккенса.

как то сказала мне потом, после моего ухода: „Какой вы счастливый... вы всегда горите... вы не боитесь движения... а вот мы сидим и стареемся...“

И это она потом, в 1919 году, когда первая студия приехала в Ленинград и почти в полном составе побывала на „Легенде о Коммунаре“ [1] в Пролеткульте, которую я тогда ставил, это она у них, в гостинице, опять сказала мне: „Сколько жизни в вашем молодом рабочем театре... если бы нам ее хоть немного...“. И опять она была подавлена и грустна.

Странно, что, когда вообще потом, после моего ухода, мне приходилось сталкиваться с моими сверстниками из художественников, мне всегда казалось, что все они как то очень быстро стареют. Отчего это? И мне невольно вспоминался Павел Николаевич Орленев... „Только в бурях и горениях человек сохраняет молодость и вместе с нею молодую душу...“ Повидимому, в этом какая то великая загадка жизни.

Но больше всего поразила меня встреча с Художественным театром в Москве, в 1921 году, когда я был заместителем Мейерхольда по Всероссийскому ТЕО.

Я как то пришел в театр, обошел большие и малые фойе, наши артистические уборные, сцену, буфет... Я вспоминал мою юность... я жадно смотрел на хорошо знакомую мне обстановку, в которой я пережил много совершенно замечательных мгновений, надежд и

[1] «Легенда о Коммунаре» — пьеса красноармейца Петра Козлова, поставленная Рабочим Революционно-Героическим театром (Петроград) в сезон 1919–1920 года.

любви... И странно... я испытал чувство, похожее на то, когда попадаешь в места, где ты провел детство, уже после, потом, став совершенно взрослым. То, что казалось тогда большим, вдруг кажется маленьким: дом, сад, все, все вокруг.

В 1921 году Художественный театр показался мне совсем запыленным и стареньким. Не было прежней чистоты, прежнего сверкающего света... не было и голубеньких девушек и юношей... В буфете я встретился с Леонидовым, Лужским, Грибуниным и многими другими. Они все пополнели, поседели, осели, но были, как будто те же. И молодежь была... но она была серьезнее и строже на много, чем тогда...

Теперь это уже даже не было концом сказки о „Синей птице"... эта была реальная жизнь... Кто то, где то, когда то рассказал прекрасную сказку и рассказ уже отзвучал. Но было так благодушно, что эта сказка когда то звучала... пусть когда то... давно давно... но звучала... для всех, то сидел здесь, и все они ее знали...

В те же дни я встретился и с Немировичем и со Станиславским. Немирович был, как всегда, попрежнему приветлив и благодушен. Мы встретились с ним в поезде. Он сказал мне тогда: „Двери нашего театра всегда открыты для вас..." И сказал с той же теплотой, с той же искренностью и приветливостью, как и прежде...

Владимир Иванович — европеец с головы до ног. Никакие бури и потрясения не отнимут от него его европеизма...

И тогда попрежнему прекрасно сидело на нем короткое летнее пальто, попрежнему выглядела неизменно на французский манер прекрасно подстриженная борода... и тогда от него пахло ароматом хороших сигар и так изящны были лайковые перчатки на его спокойных, знающих себе цену, руках...

Константина Сергеевича я встретил на какой то премьере, в каком то театре. Он был озабочен, глубоко сосредоточен и задумчив. Он жадно заговорил со мной... Повидимому, жгучие театральные вопросы его волновали очень. Как всегда, он старался чутьем разобраться в них. Видно было, что Константин Сергеевич хорошо понимал, что вокруг творилось что то огромное и вместе с этим огромным кипела и бурлила жизнь у стен его прекрасного, сказочно прекрасного дома, который он так любовно строил, который так чудесно возник из тайн его Парацелиусовской лаборатории, из тайн его грез, как великого чаровника и волшебника, гофмановского колдуна, знающего больше цену призракам, ибо он их создавал, чем реальной жизни, с ее бурями, протестами, создаваниями и разрушениями.

Наконец, я встретился с художественниками в 1927 году на юбилее Н. Н. Ходотова, у него на квартире. Здесь были тогда Качалов, Москвин, Лужский, Книппер и другие из Художественного театра. Здесь в первый раз и Качалов и Москвин произвели на меня впечатление резко отличное от всех предыдущих. Я увидел тогда и понял, что в Художествен-

ном театре — большая серьезная партия. Сила этой партии в ее огромной спайке, в изумительной солидарности и верности небольшой в сущности, но глубоко преданной делу театра группы людей. Да, Москвин и Качалов прошли через многое... это понимаешь, когда по настоящему заглянешь в их лица. Они прошли и вышли из всех испытаний крепкими, закаленными борцами... и не состарились, как не состарился и сам Константин Сергеевич и в своем роде и Владимир Иванович.

И самое приятное, что меня тогда привлекло очень, это то, что я ясно увидел, что ни Москвина, ни Качалова не купить ни лестью, ни кадильным фимиамом, — они знают много больше, чем многие другие, особенно те, кто любит места высокие, нумерованные первым десятком... О, сколько тогда, в этот вечер, было, именно, этого кадильного, глупого дыма!.. Но лицо Качалова и лицо Москвина оставались все время бесстрастными к нему и все время напряженными от большой думы, которой живут они, повидимому, оба... Они, как ловцы жемчуга, даже в этом пьяном угаре, ни на мгновение не теряли сосредоточенности и напряженности, чтобы через все уловить хотя бы крупицу истины... И когда я внимательно всматривался в глубоко измученные лица обоих, я чувствовал, что эти люди не умывают и не умоют, по крайней мере, искренно не хотят умыть рук своих перед большими вопросами искусства, которые ставит нам сегодняшний день, в его бурном стремительном, стихийном движении.

Да... В Художественном театре есть сильные люди, крепко спаянные, знающие, что, несмотря ни на что, дело, сделанное ими, — дело огромное и значительное... Может быть, потому и знают они настоящую благородную скромность перед тем, что уже не является их задачей, и что не они уже должны взвалить на свои плечи.

Станиславского я увидел на репетиции в Большом Драматическом театре. Я пришел туда в сильном возбуждении и нервы мои клокотали... На сцене шла монтировочно-техническая репетиция, как это ни странно, все той же „Синей птицы", хотя я и не знал об этом... Снова, как тогда, двадцать лет тому назад, струился радужно-хрустальный свет... летали фантастические птицы и двигались огромными тенями жуткие великаны.

Я попал в зрительный зал: там сидел Станиславский, окруженный молодежью, и что то вокруг него творились непонятное и загадочное... Молодые люди вскакивали... что то быстро говорили... они перекликались друг с другом — все в каком то стремительно приподнятом тоне и темпе... „а позвольте!"...— визгливо выкрикивал кто то... „Нет... нет... не позвольте..."— перебивал Станиславский... „А почему, позвольте... ведь он же чувствует приближение тайны...". Тогда подымались девушки... Они тоже что то кричали... И все кричали... Одни кричали низкими голосами, другие—высокими... Всех стремительно перебивал Станиславский... Он делал краткие замечания, похожие на какую то совершенно

фантастическую проповедь... Как только он начинал говорить, все мгновенно умолкали и потом вновь начинали вскакивать и снова кричали... одни визжали, другие хрипели и шипели, третьи выбрасывали какие то нечленораздельные звуки, одним словом, творилось действительно что то невообразимое. Сначала я думал, что шел какой то странный и страстный диспут между Станиславским и его учениками, который выражался путем загадочной образности, но только потом я разобрал, что это был не то совершенно особенный урок по какой нибудь особой системе Станиславского, не то какая то действительно совсем фантастическая репетиция, но, во всяком случае, все это было абсолютно нереально и проникнуто совершенно своеобразным мистическим священнодействием и фантастикой...

В огромном любопытстве я подсел ближе... тогда от группы молодежи, с благоговением окружавшей Станиславского, отделился какой то строгий юноша и, подойдя ко мне, попросил меня покинуть зрительный зал... Это не исходило от Константина Сергеевича, так как он не видал меня; юноша же, очевидно, совершенно не знал меня. Я сдался не сразу... Тогда этот же юноша тихонько попросил сторожа и приказал ему отвести меня в дирекцию, очевидно, с тем, чтобы выяснить, кто я такой... Когда я пришел в контору, там сидело несколько художественников и Лаврентьев[1] „В чем дело?“ — обратились они к сторожу... — „Да

[1] Лаврентьев, Андрей Николаевич, артист режиссер, служил сначала в Московском Художественном театре, позже в б. Александринском, откуда перешел в Б. Драмати-

ведь это же Мгебров... пожалуйста... пожалуйста, Александр Авельевич, идите ко мне в ложу," —сказал Лаврентьев, и я торжественно был усажен в директорскую ложу... Поднялся занавес. Опять заструился перламутровый свет, снова летали огромные птицы, рушились и раздвигались райские кущи, но теперь уже всем командовал не Сулержицкий, а сам Станиславский. Когда же вдруг снова заходили чудовищные великаны, нервы мои не выдержали, и я стал скрежетать зубами на весь театр в темпе и ритме движения всех этих чудовищных великанов и теней и скрежетал, повидимому, так, что это было жутко не только для меня самого, но, и для всех вокруг... Мой скрежет напоминал хруст человеческих костей в абсолютно темном, пустом и огромном пространстве пустого театра. Маленькая женщина около меня, привратница сцены, страшно заволновалась, но я не унимался, не унимался потому, что чувствовал, что Станиславский слышит мой зубовный скрежет и в глубине души, наверное, радуется этому, потому что этот скрежет, несомненно, увеличивал жуть и фантастику... Мне казалось даже, что голос Константина Сергеевича звучал теперь полнее и трепетнее, в те мгновения, когда он отдавал приказания в унисон моему скрежету... Привратница же была возмущена моим поведением и убежала даже жаловаться. Однако, вернулась она успокоенная: очевидно, ей сказали, чтобы меня не тро-

ческий с первых дней его основания в 1919 г., где и продолжает нести ответственную работу в качестве актера и режиссера.

гать... Бедная женщина ничего не понимала... Ведь она совершенно не знала, что такое человеческие нервы, когда они напряжены и клокочут... от полноты чувств... кроме того, она не читала книги „Моя жизнь в искусстве" Станиславского... Разве не сам Константин Сергеевич с восторгом рассказывает в этой книге, как однажды какой то пьяный голос помощника режиссера, случайно вдруг прозвучавший за сценой, сделал то, чего не могли добиться десятками репетиций... Меня ведь тоже осенило случайное вдохновение...

После конца всех этих ужасов я уселся на ступеньки лестницы, ожидая прохода Константина Сергеевича... но его заботливо отвела от меня задними переходами окружавшая Станиславского молодежь. Я покинул театр в большом отчаянии и тоске. Я был глубоко уверен, что Станиславский не остался равнодушным к моему вдохновенно жуткому аккомпанементу пляскам его мертвецов и скелетов...

В нынешнем году, после многих лет, как я не бывал ни на одной постановке в Художественном театре, я все время порывался посмотреть их работу... и что то удерживало меня... Или я боялся сравнения, или чего то, о чем я не знаю... Но я так и не собрался в Художественный театр... И не жалею о том... Мое внутреннее чувство говорит мне, что в этом я не сделал ошибки...

Как то еще до приезда Станиславского я встретился не так давно на проспекте 25-го Октября с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Он шел в Сад отдыха...

Я был поражен его видом, — таким элегантным, как в эту встречу, я его еще никогда не видал. Впрочем, это не удивительно, — Владимир Иванович только недавно приехал из Америки...

Встретил меня Владимир Иванович, как всегда, очень приветливо; даже пожал обеими руками мою руку. На его вопрос, что я теперь делаю, я кратко рассказал о мастерской по изучению Островского и Шекспира. „Вот как“ — удивился Владимир Иванович, — „а мы и не знали об этом“... Я рассказал ему, между прочим, о трудности нашей работы и кстати попросил его, чтобы он поговорил о нас с кем нибудь в Москве. „Ведь подумайте, Владимир Иванович“, — сказал я ему, — „четыре года мы делаем большое, культурное, нужное дело, играя исключительно в рабочих аудиториях, и мы не имеем никакой помощи ни откуда... Вы же понимаете, как это трудно — играть именно теперь Островского... а вместе это так необходимо...“ — „А вы знаете“, — на прощание сказал мне Немирович, — „напишите нам о вашей мастерской... представьте нам записку о ней, чтобы мы, по крайней мере, знали, что существует такая штука“. Я взглянул на Владимира Ивановича и умолк... Я, конечно, решил ничего не писать... Владимир Иванович, очевидно, не заметил моего настроения, как и тогда, двадцать лет тому назад, в день моего ухода из Художественного театра... Он также дружелюбно и ласково жал мою руку на прощанье... но „штука“ звучала в моих ушах, и я тогда совершенно ясно понял, — что́ разделяло меня с Художественным театром... это — два

разных, совершенно разных мироощущения и различные понимания идеи искусства.

Последняя моя встреча в этом году с художественниками произошла на банкете в честь их в Доме ученых. В этот день я играл где то за городом и смог приехать туда только после двенадцати... Я попал к шапочному разбору... Теперь я почти нигде не бываю, и потому мое появление заметили, и уходящие с банкета острили на мой счет по поводу такого позднего появления... Все же я разделся и пошел наверх... Я застал Станиславского как раз выходящим из зала банкета... Он задержался вместе с Вишневским, Кореневой и Книппер, прощаясь с окружающими... Все другие бывшие на банкете художественники уже успели разъехаться. Когда я поздоровался с Константином Сергеевичем, он протянул мне руку и остановился около меня... Мы заговорили... Константин Сергеевич внимательно меня рассматривал... Я также внимательно рассматривал его... Его голова была все так же прекрасна, но весь он показался мне ниже ростом. Вокруг нас безмолвно кольцом стояли люди... Когда я сказал Станиславскому о своей работе, он совсем вплотную подвинулся ко мне... Потом я ему сказал: „А вы слышали о болезни Орленева?“. — „Да, да, ужасно... я его устраивал... Он много пил, неправда ли?..“, — Я объяснил Станиславскому, что знал. „Ай... ай...“—качал головой Станиславский... „А скажите, была у него в Америке дочь?... В Америке пришла ко мне какая то девушка, просила моей помощи и сказала, что она дочь Орле-

нева..."—Я сказал, что об этом ничего не знаю. Мы заговорили об Орленеве... Станиславский все больше и больше надвигался на меня... надвигался в буквальном смысле этого слова... Между нами уже не оставалось никакого расстояния, приходилось говорить чуть не в рот друг другу... Я чувствовал себя очень неловко от этой необычайной близости... Станиславский же с каждой фразой надвигался все больше... „Это наверное какая нибудь особая система воспринимать людей,"—подумалось мне тогда... Между нами начался очень интересный и интимный разговор... но вокруг вертелось очень много дам... У меня мелькнуло в голове невольное ощущение, что дамы были голубыми и розовыми... „Опять голубые и розовые девочки", — с досадой подумалось мне. Дамы же на перебой старались заговорить с Константином Сергеевичем и со мной... Становилось очень неловко... Впрочем, какие же это девочки?.. Это были наши петербургские дамы, экс-поэтессы... экс-писательницы и просто экс-поклонницы, у которых годы стерли пыльцу с их голубых и розовых крылышек, но не отняли прежней восторженности, как и встарь облеченной в невинно белый и небесно голубой цвет... и такие же голубые, белые и розовые улыбки. Продолжать беседу было невозможно... Станиславский был гостем, и он стал отвечать на вопросы дам... Они засияли, засветились, и весь вид их был такой, что вот вот сейчас они начнут делать реверансы, глубокие, глубокие, как когда то делали в юности, когда их юные души были действительно

подобны тому голубому и белому и розовому цвету, в которые теперь были вновь облечены их несколько поблекшие плечи. „Какая ирония!“ — горько думалось мне... И ведь они то даже ничего общего не имели с теми, которые когда то наполняли уютное и приятное здание Художественного театра... Но почему то те и другие — так одинаковы...

Я пожелал Константину Сергеевичу всего хорошего и расстался с ним.

Больше о Художественном театре мне сказать нечего... Да и нужно ли мне еще что-нибудь говорить о нем?.. О нем расскажут многие и уже рассказали многие... Этот театр принадлежит истории... Я же пытался только передавать то, что ощущал в себе самом от его близости с ним... Я сказал очень мало... но то, о чем пишу, это — настоящая правда, которую я не старался ничем прикрашивать и, быть может, потому и она может оказаться не лишней...

Художественный театр в моей жизни прошел все же по настоящему радостной страницей... Эта страница — почти мгновение... На ней есть и тени... Но, если в основе она дала радость... то не страшны и тени... Вот почему я спокойно кончаю мои воспоминания о нем и не думаю, что в них изменяю себе, изменяю своему обещанию писать только о том, что было для меня по истине светлым и радостным на моем сценическом пути...

# КОМИССАРЖЕВСКАЯ

# 1

Я попал в театр Комиссаржевской [1] в последний сезон его существования на Офицерской, после ухода Мейерхольда и группы его приверженцев. Сезон 1908—1909 г. прошел под художественным руководством Федора Федоровича Комиссаржевского, брата Веры Федо-

[1] Комиссаржевская, Вера Федоровна (род. 27 окт. 1864 г., ум. 10 февр. 1910 г.) дочь знаменитого в восьмидесятых годах артиста Мариинского театра (тенора) Ф. П. Комиссаржевского (1838—1905). В 1883 г. вышла замуж за художника графа В. Л. Муравьева. Брак этот оказался в высшей степени неудачным и был расторгнут в 1885 году. В этот период у В. Ф. возникла мысль о поступлении на сцену, и она сначала брала уроки у В. Н. Давыдова, а затем переехала в Москву, к отцу, с которым серьезно занималась пением. Первые выступления Комиссаржевской на профессиональной сцене состоялись в качестве оперной артистки во время гастрольной поездки Ф. П. Комиссаржевского со своими учениками по России, а ее дебют как артистки драматической состоялся в Московском обществе искусств и литературы, где она выступила вместе со Станиславским в «Горящих письмах» Гнедича, а затем в «Плодах просвещения» Толстого (роль Бетси). Планомерная сценическая работа была начата Комиссаржевской в сезон 1893—94 г.г. на сцене Новочеркасского театра в антрепризе Синельникова. Затем последовали Тифлис, летом Озерки под Петербургом, Вильно (антреприза Незлобина) и, наконец, с 1896 г. Александринский театр. Здесь Комиссаржевская пробыла до 1904 г., после чего покинула казенный театр и отправилась в длительное гастрольное турне по провинции. Осенью 1903 г. В. Ф. выступила в нескольких гастрольных спектаклях в Малом театре Суворина, после чего снова уехала в провинцию. 15 сент. 1904 г. Комиссаржевская открыла свой театр в Петербурге (см. примечание на стр. 261). В 1909 г. отправилась в поездку по России, которая закончилась ее смертью от оспы в Ташкенте. Как артистка Комиссаржевская пленяла не столько техникой, сколько своей индивидуальностью, чрезвычайно симпатичными и притягательными особенностями своей творческой личности, в которой постоянно жили какие то смутные протесты и стремление к подвигу и свободе.

ровны, и Николая Николаевича Евреинова, сменивших Мейерхольда.[1]

Одному, Евреинову,[2] принадлежал день в театре, другому, Комиссаржевскому, — вечер и ночь.

[1] Уход В. Э. Мейерхольда из театра Комиссаржевской произошел вследствие принципиальных расхождений его с артисткой, которые лично Комиссаржевская так формулировала в своем письме к Мейерхольду: «За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разно смотрим на театр, и того, чего ищете вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, — к которому Вы шли все время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра „старого" с принципами марионеток (например „Комедия любви" и „Победа смерти"), не мой. К моему глубокому сожалению, мне это открылось вполне только за последние дни, после долгих дум. Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю что по этому пути мы вместе итти не можем; путь этот ваш, но не мой, и на вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: «может быть мне уйти из театра?» — я говорю теперь: да, уйти Вам необходимо. Поэтому я более не могу считать Вас моим сотрудником, о чем просила К. В. Бравича сообщить труппе и выяснить ей все положение дел, потому что не хочу, чтобы люди, работающие со мной, работали с закрытыми глазами». Это произошло 9 ноября 1907 г. (А. Зонов, Летопись театра на Офицерской, сб. «Алконост», кн. I, Спб., 1911, стр. 71—72).

[1] Евреинов, Николай Николаевич (род. в 1879 г.) — драматург, композитор, режиссер, теоретик и историк театре. Будучи воспитанником императорского училища Правоведения, принимал деятельное участие в ученических спектаклях в качестве организатора, актера и драматурга («Арлекинада»). По окончании училища Правоведения вступил в Петербургскую Консерваторию (класс композиции), где и завершил свое музыкальное образование под руководством Н. А. Римского-Корсакова. Режиссерская деятельность Евреинова началась с 1907 года в «Старинном театре», возникшем главным образом по его же инициативе и просуществовавшем два сезона (1907—1908 г. и 1911—1912 г.). Зиму 1908—1909 г. Евреинов работал в театре Комиссаржевской на Офицерской ул., где им были поставлены «Франческа-да-Римини» д'Аннунцио, «Саломея» («Царевна») Уайльда (неосуществленная постановка) и «Ванька-Ключник и Паж-Жеан» Федора Сологуба. Будучи приглашен в 1910 г. главным режиссером театра «Кривое Зеркало», Евреинов специализировался на малых театральных формах, сочинив и поставив в «Кривом Зеркале» ряд остроумных, большею частью крайне парадоксальных пародий, буффонад и сатир (мопъдрама «В кулисах души», буффонада «Ревизор», «Похищение Сабинянок» и др.) В ноябре 1913 г. выступил в «Палас-театре» с постановкой своей оперетты

И один был подобен — шумному, яркому, солнечному дню, другой — тихой и бледной, лунной ночи.

Оба искали путей совершенно различных. До них же искал путь свой Мейерхольд. Памятником его пути осталась „Сестра Беатриса", о которой я буду говорить.

Какой была в этих различных исканиях Вера Федоровна, могу сказать одно: молчаливой, безмолвной, покорной и самой тихой. На репетициях „Пелеаса и Мелиссанды" Федор кричал на весь зрительный зал: „У тебя нет трагического тона (он называл фамилию совсем молодого актера), вот у него — настоящий тон". И Вера Федоровна безмолвно и покорно прислушивалась к тону этого партнера.

Как же шла наша работа? По утрам женоподобный Евреинов, манерничая, кстати сказать, очень пленительно, изощрялся в придумывании забавных и красивых сцен во „Франческе да Римини" . . .[1] „Та-та-та-та-ту . . . ту-ту-ту-ту . . .

«Бегляя» — одной из первых русских опереток. К 1912—1913 г.г. относится окончательное становление художественного мировоззрения Евреинова, наиболее полно выявившегося в книгах «Введение в монодраму» (1909 г.) и «Pro scena sua» (1913 г.), «Театр как таковой» (1913 г.) и «Театр для себя» (1915 г.). В этих работах Евреинов проявил обширную эрудицию (кстати сказать — в свете новейшей театроведческой мысли эрудицию псевдо-научную), высокое литературное дарование (по преимуществу фельетонного порядка) и полемическую остроту, которая именно и обеспечила его работам одно время значение активной силы в общей борьбе со старым театром. Как режиссер Евреинов должен считаться одним из виднейших эстетов-стилизаторов театра предреволюционной интеллигенции. Уехав в 1925 году с «Кривым Зеркалом» на гастроли в Польшу, остался за границей и последние годы провел в Америке и во Франции.

[1] «Франческа да Римини», трагедия в 5-ти действиях итальянского поэта, романиста и драматурга Габриеле д'Аннунцио, впервые на русской сцене поставленная Комиссаржевской.

та-та... ха-ха... хи-хи"—журчали девушки по старинным балюстрадам древнего замка, когда молодой, юный и прекрасный шут (артист Бецкий) прикидывал перед прелестными служанками Франчески свои замечательные ткани из бархата, шелка и парчи, украшения и ленты, сопровождая все это изощреннейшими шутками-комплиментами в сторону девушек, и стараясь соблазнить их на покупку товара.

Журчащий, немного жеманный, но волнующий смех прелестных звонких голосов очаровательных юных актрис театра начинал в течение целого месяца наш театральный день. В этом смехе все мои впечатления от трагедии Паоло и Франчески, вернее от евреиновской работы над ней.

Евреинов был действительно прекрасным мастером в создании подобных сцен, слегка искусственных, но тонких по рисунку, изысканных и по существу прелестных.

Трагедия Паоло и Франчески рождалась сама собой глубоким и прекрасным талантом Веры Федоровны. В трагедиях ничего не хотел понимать Евреинов и потому тактично предоставлял им собственный всход; он лишь стремился страстностью своего темперамента оживить любезный ему до исступленной любви мертвенный стиль эпох давно ушедших, из которых каким то чудом удержался и не погиб он сам.

Да, Евреинов, по образу и существу своему, был весь из этих эпох красивого романтизма. Он был полон пленительно-манящей, страстной и в то же время бесстрастной, холодной, наду-



В. Э. Мейерхольд
С фотографии 1906—1908 г.г.

манной любви, постоянно устремленной к формам внешнего выражения. Странно было бы искать глубины в этой любви, достаточно, что она умела увлекать, зажигать и даже мертвое делать живым. Вот это то и пленило Комиссаржевскую, в которой жил романтизм духа совершенно исключительный, и потому она ввела Евреинова в театр.

До театра, по настоящему, я никогда не сталкивался с Евреиновым, кроме мимолетных встреч. Помню, однажды, я был в каком то кинематографе, года за два до поступления в театр. Сзади меня сидел юноша, в компании с двумя красивыми девушками. Его лицо выделялось из сотен других. Оно поразило меня. Это было не лицо, но портрет, — старинный средневековый портрет: белый овальный лоб обрамляли пряди не очень длинных, слегка капризных и непокорных волос, подстриженных кругом от мочек ушей точно так же, как на всех портретах прерафаэлитов; от двух тонких дуг красивых, словно нарисованных бровей, шли линии почти классического носа; женственный и чувственный в одно и то же время рот был раскрыт в пленительной улыбке, обнажавшей белые, крепкие, красивые зубы. Длинный овал бледного лица и сияющие искристым смехом большие голубые глаза. Если добавить еще своеобразную посадку головы, милую сутуловатость плеч, тонкие, изящные руки и женоподобную мягкость—портрет Евреинова нарисован полностью, каким я его видел в первый раз, еще не зная, кто он. Я долго тогда смотрел на него и слушал, ни

с кем и ни с чем не считающийся, его громкий смех, вернее — порывистые взрывы его. Тогда я хорошо запомнил Евреинова. Скоро я встретился с ним же в Новом театре на спектакле Яворской. Мы вдруг разговорились... он не сказал, а прожурчал несколько фраз, от которых у меня осталось впечатление, как от мимолетной улыбки на редкость красивого и, повидимому, очень талантливого человека.

И вот в 1908 году Евреинов, в одно прекрасное утро, вошел в фойе театра Комиссаржевской, в сопровождении самой Веры Федоровны...

Изящно и изысканно поклонившись труппе, он сел против нас за маленький столик и стал держать речь... Лицо его было бледно, вдохновенно и страстно. Несколько секунд он сидел, опустив большие веки, как бы концентрируя в себе свой трепет. Потом веки его открылись, глаза остановились на какой то точке в пространстве, плечи слегка приподнялись, корпус наклонился вперед и он нервно, во все время, пока говорил, вращательным движением не переставал потирать руки; при этом локти его также были устремлены вперед и приподняты, как и плечи (характерная особенность Евреинова). В тот день Евреинов рассказывал жеманно, но увлекательно, о плане постановки „Франчески да Римини". В какие то секунды он перенес всех нас в эпоху Ренессанса. Изысканными движениями он рисовал линии длинных одежд... страстной музыкальностью речи воплощал образы пажей

и дам XVI века... цветом глаз он как бы раскрывал кусочки южного итальянского неба... И весь он был утренен, светел и почти прекрасен...

На лице у Веры Федоровны блуждала улыбка удовлетворения, что она, повидимому, не ошиблась в выборе... Шутка ли сказать — Евреинов пришел на смену Мейерхольду, за которого так цеплялась только что Комиссаржевская в своих исканиях...

И вот с этого момента начались шумные, светлые как утро, репетиции...

Повторяю, самым большим впечатлением от них у меня остались сцены, где Евреинов изощрялся в создании журчащей мелодии смеха пленительных девушек, в игре и шутках, с пленительным шутом, на дворе и балюстрадах старинного замка. И на фоне этого смеха—шумное бряцание оружия братьев да Римини и отчаянно-глубокий призывной голос Веры Федоровны, взывавшей в тоске к Паоло, когда трагедия, как рок, ворвалась в их безумную и страстную любовь... Как мощный орган в храме звучал тогда голос Франчески... „Пао-ло!.. Пао-ло!.. Пао-ло!..“ взывала она в тоске, молясь одновременно. Паоло — прекрасный юноша Ренессанса; он был коленопреклонен перед Франческой... любовь же их обоих была не только человеческой страстью,—она возникла как святой огонек молитвенных свеч, у аналоя, за которым молилась постоянно Франческа... И ее молитву не смущала любовь, перешедшая потом в пламя, что сжигало все на пути. Потрясающая романтика!.. Увлекательно созда-

вать ее, но увлекательно ли ее воспринимать— не знаю...

Я любовался работой Евреинова, но у меня почти изгладилось воспоминание об ее осуществлении. Не участь ли это всего того, что идет слишком от внешнего, надуманного, нарочитого, блестящего, как сверкающая ракета, но так же быстро умирающего, как умирает ракета... И даже о Вере Федоровне—Франческе— я ничего почти не могу сказать... Отдельные впечатления от голоса, лица, страстного трепета, с которым она произносила имя „Паоло", звучавшего действительно прекрасно в ее устах— вот и все впечатления от этой первой и значительной по тому времени евреиновской постановки в театре Комиссаржевской. [1]

Но совсем иною была работа над „Пелеасом и Мелиссандой" с Федором Комиссаржевским. Мы начинали ее, когда замирало в театре все, когда театр погружался в полный мрак. Тогда в большом фойе зажигались свечные канделябры и мы тихие, безмолвные, усаживались за большим столом и действительно говорили только шопотом, вставали бесшумно и ходили на цыпочках, скользя, как тени, по полутемному залу. И сам Федор работал

[1] Впоследствии Евреинов повторил эту постановку в несколько ином плане, работая с кружком великосветских любителей, во главе которого стояла баронесса Будберг. Спектакль происходил в Малом зале Спб. Консерватории, по средине которого была устроена возвышенная площадка, так что зрители размещались по обе стороны. Никаких декораций не было, были только кое какие приставновки для обозначения комнаты, двора, сада, самая необходимая мебель и бутафория. Несмотря на всю тщательность срепетовки, впечатление получилось бледное, ибо приподнятый тон трагедии д'Аннунцио оказался, разумеется, не по-плечу актерам-любителям.



Н. Н. Евреинов

С рис. А. К. Шервашидзе (1911 г.)

трепетно и тихо. Это была тогда его первая самостоятельная работа. Казалось, он растворялся в ней и словно светился сам отраженным лунным светом, которым горела вся эта поистине лунная, метерлинковская пьеса.

„Пелеас и Мелиссанда“ — сказка о неведомом царстве Аркеля. Нет в нем ни подданных, ни людей вообще... никакой человеческой массы... толпы... Там бродят лишь созданные творческим воображением немногие души... Мелиссанда, Пелеас и Голо... Аркель и королева — вот призраки, наполняющие это царство, вместе с тенями странно-печальных служанок и безмолвною тенью одного единственного, такого же призрачного, как и все, привратника... У источника—грубый и страстный охотник Голо, находит Мелиссанду... девушку, словно сотканную из золотых лучей, с золотым потоком лучистых, как и она вся, волос... И Голо приносит на своих могучих и грубых руках эту девушку в замок старого Аркеля... прячет ее как добычу грубой души своей... Но у Голо нежный и прекрасный брат... такой же лучистый, как и Мелисанда, и его зовут Пелеасом... Не его ли, только его одного ждет она у источника?.. И вот эти оба, друг для друга рожденные, встретились. Золотое кольцо, которое уронила Мелиссанда в маленькое синее озеро, где как пленницу берег ее Голо, навеки связало души обоих...

Замечательно написана сцена у Метерлинка с этим кольцом, сцена первой встречи Пелеаса с Мелиссандой.

Но еще замечательнее сцена у башни, где лунной серебряной ночью Мелиссанда кидает золотые волосы в раскрытое окно своей башни для поцелуев Пелеасу...

Более страстного, пламенного и грустного восторга, подобного восторгу Пелеаса, целующего, не знающие счета, волосы Мелиссанды, эти золотые лучи солнечного потока, я не встречал во всей мировой литературе ни у одного поэта.

Глубоко и трепетно потом развивается эта трагедия троих, овеянная призрачным светом безмолвного и загадочного мира любви... Тихо над нею звучит мудрый голос короля Аркеля, голос матери-королевы, такой же мудрой, как и король, такой же тихой и скорбной...

Федор Комиссаржевский был очень созвучен этой прозрачной, как воздух, метерлинковской сказке. Тонкий, с бледным, худым, почти восковым лицом, с блуждающей по нем загадочной улыбкой, всегда молчаливый, он казался беспрерывно горящей, из бледного воска, церковной свечечкой... И в то же время в его улыбке проскальзывала не редко презрительная высокомерность; но она шла не от тщеславия и гордости, а больше от болезненно чуткой восприимчивости, когда малейшее нарушение эстетического восприятия мира утонченным воображением порождает почти физическую боль.

Такие люди несомненно молятся чему то постоянно и вместе не признают никаких богов, не хотят знать их. Всякое определение божества для них невыносимо — для этого они



**Ф. Ф. Комиссаржевский**
С рис. Ю. Анненкова (1919 г.)

слишком большие эстеты прежде всего. Они не любят храмов, где собираются скопища, не любят громких молитв и разговоров об их необходимости, не признают никакой морали, никаких ограничений и законов человеческого общества.

Люди подобные им — большие скептики... Они недоверчивы и пугливы, как степные лани. Но они и дерзки в одно и то же время. С не понимающими и не воспринимающими их, они высокомерны и полупрезрительны и, наоборот, с другими — прекрасны как дети, и тогда их души раскрываются, как чашечки причудливых цветов, щедро дающие опьяняться всеми своими ароматами. Божество для таких людей находит свой смысл и выражение только в красоте, запечатленной творчеством гения и духа. Храмы их — грезы о мире, создаваемом лишь всегда возбужденным воображением.

Комиссаржевский мне представлялся всегда именно таким... В его руках звучали постоянно книги самых изысканных и утонченных художников... Он словно всегда был окружен причудливыми, едва уловимыми спутниками и друзьями... Они выскакивали вдруг из за оттиснутых золотом маленьких сафьяновых книг, в заголовках которых стояли и прерафаэлиты и Бердслей, Леонардо да-Винчи и Пюви де Шавань, и они сопровождали его везде... Где бы он ни был и что бы он ни делал — мгновенно все вокруг наполнялось волнующими красками с роскошных гравюр, его книг, которые составляли для него постоянное общество, — среди ли друзей в театре, среди ли

друзей дома... Его постель, кресло, характер его жилища, одежда, все, все — кусочки, реликвии его религии, штрихи его божества... Да, Комиссаржевский поразительно цельный, утонченный эстет с головы до ног, эстет прежде всего... И его работа — трепетная молитва, трепетный экстаз единственному божеству для него, имя которому — э с т е т и з м.

Естественно, что тот особый мир души, который изображал Метерлинк, не мог не увлекать собою такого режиссера, как Комиссаржевский, и первой театральной постановкой он именно избрал Метерлинка. Но трагедией для него было то, что раньше „Пелеас и Мелиссанда" была поставлена Мейерхольдом. [1]

Комиссаржевский и Мейерхольд — два противоположных полюса: если первый эстет чистой воды, то второй, конечно, не меньший эстет, но его эстетизм наполовину рационалистичен и он был таким, даже когда искал своего воплощения в фантастике. Комиссаржевский же был чужд рационализму. Его вле-

[1] Первое представление состоялось 10 октября 1907 г. в специально сделанном для театра переводе В. Я. Брюсова. «В пьесу была вложена масса режиссерской выдумки, действие происходило на небольшой площадке в средине сцены, кругом пол был вынут, где поместился оркестр, исполнявший написанную к пьесе музыку. Но все труды, затраты, все пошло прахом. Пьеса вызвала недоумение, успеха не имела... Было скучно. Пресса была беспощадна. Мы видели, пишет „Театр и Искусство", „Пелеаса и Мелиссанду", представленную живыми актерами, изображавшими марионеток. Г. Мейерхольд довел театр г-жи Комиссаржевской в буквальном смысле до степени „Балаганчика", где актеры превратились в говорящих кукол, и где на наших глазах гибнет своеобразное, задушевное дарование г-жи Комиссаржевской». (А. З о н о в. Летопись театра на Офицерской. «Алконост», кн. 1-я. Спб., 1911 г., стр. 70.)

кла любовь к далекому, нездешнему, едва уловимому и незримому миру.

Мейерхольд напротив ничего не хотел знать о нем. Даже Метерлинк был для него канвою, по которой он расцвечивал бунтарскими узорами свою безумную, клокочащую и дерзкую фантастику. Последняя служила Мейерхольду лишь средством для утверждения своего вечно бунтующего „я", всегда по существу глубоко реалистического.

Комиссаржевский жаждал лишь коленопреклоненного, трепетного духа и этим он был, конечно, ближе Вере Федоровне, и не без его влияния Мейерхольд вынужден был покинуть стены ее театра.

Столь различные между собой Комиссаржевский и Мейерхольд были различны и в методах работы: Мейерхольд навязывал актерам свои интонации, очень звучные, оригинальные, несомненно красивые после преодоления, певучие, но со всем этим трудные и нарочитые; Комиссаржевский же ждал, чтобы интонации рождались сами, шли от внутреннего экстаза.[1]

Глубокая оригинальность Мейерхольда подчиняла и пленяла, — мимо нее не прошла даже сама Комиссаржевская.

[1] Мейерхольд здесь практически осуществлял как раз то, о чем он говорит в своей статье «Театр (к истории и технике)»: «Необходима холодная чеканка слов, совершенно освобожденная от вибрирования (tremolo) и плачущих актерских голосов. Никогда — напряженности и мрачного тона. Звук всегда должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве. В звуке нет расплывчатости, нет в слове подывающих концов, как у читающего „декадентские" стихи». («Театр. Книга о новом театре». Изд. «Шиповник», Спб., 1908 г., стр. 164.)

Искренний же трепет Федора бросал в мир, где, как в сказке, возникали действительно призрачные люди, звери и цветы.

Однажды, на одной из общих считок „Пелеаса и Мелиссанды", два начала, о которых я говорю, пришли в большое, хотя и совершенно случайное, столкновение. Я был один из немногих новых в пьесе после Мейерхольда. В этот вечер я пришел на считку особенно возбужденный, горящий и восхищенный от счастья, что буду читать с Верой Федоровной... Сам Федор был бледнее обыкновенного. Все ждали чего то... Никто не знал, как зазвучит трагедия в новом освещении.

Я напряженно прислушивался к тонам Веры Федоровны, но их не воспринимал мой внутренний слух; я слышал определенно сделанную мелодию, к которой я оставался враждебен и потому одолеть ее мне было очень трудно. Вера Федоровна произносила слова высокими тонами, почти нараспев и в то же время странно отрывисто; они тяжело капали с ее уст, словно кто то невидимый и властный задерживал их падение. Кто этот „кто то"? Я мало отдавал тогда себе отчета в том, кто был Мейерхольд. Вспоминая же о том вечере, я почти наверное знаю, что властный и невидимый, кто владел тогда Комиссаржевской, был он, от которого хотя и пыталась она освободиться, но еще не могла и не смела.

В тот вечер, смущенный и робкий, я жаждал одного: не слышать чужих интонаций. Я был упрям, страстен и дерзок. С первых же сцен, вопреки всему, что давала Комиссаржевская,

я пошел совсем по иному пути. Его диктовала мне внутренняя убежденность полновластно овладевшая мною. Быть может, я инстинктивно угадывал, что меня кто то ласково поддерживал... И этот кто то был Федор Комиссаржевский. Он не сказал ни слова, что и как нужно, но он радостно улыбался. Он верил в меня и это меня окрыляло. Мало-по-малу я увлекся. Сила моего увлечения нашла исход в сцене у башни с волосами Мелиссанды, и тогда меня захватил огромный порыв. Вдруг случилось нечто такое, чего не забыть мне во всю мою жизнь: Вера Федоровна, обычно на считках подававшая реплики полутонами, ответила мне таким же неудержимым и страстным порывом. Голос ее окреп и зазвучал совсем по иному, чем до сих пор. Сделанные интонации исчезли... Она неслась вместе со мною к новым, совсем новым для себя берегам и далям...

До конца пьесы не ослабевал порыв ни в ней, ни во мне, ни во всех других и, охваченные дружным экстазом, все отдались ему...

Когда отзвучали последние слова, и мы, утомленные и возбужденные, застыли в безмолвном молчании, лицо Комиссаржевского светилось радостной улыбкой. В золотых канделябрах трепетно мерцали свечи, а в углах огромного темного зала, казалось, шуршали листья призрачно-фантастических деревьев и светились лунным взором серебряные озера, среди которых зрилось царство старого Аркеля, где родилась любовь Пелеаса и Мелиссанды.

В тот вечер мы все разошлись довольные, счастливые, и я был счастливее всех. Крепко, по дружески пожал мою руку Федор, но Вера Федоровна простилась холоднее. Это поразило меня... Однако, на другой день все разъяснилось. Перед началом репетиции она отвела меня в сторону и смущенно и взволнованно сказала: „Вы должны все переработать, все сделать по иному... Как вы читали вчера, это было очень хорошо, но это не то, что нужно мне. Ваш Пелеас слишком романтичен... Это сбивает мою работу... то, что сделано мною. Пелеас — другой... Вы еще не нашли его... Я должна переделать всю роль, если вы не переделаете себя... Надо искать... искать как можно больше и глубже..."

Федор Комиссаржевский не сказал ни слова, но в тот вечер он был недоволен и раздражен, и, казалось, между ним и Верой Федоровной произошло столкновение.

Сознавать, что я могу помешать как нибудь Вере Федоровне — это было невыносимо, но как подойти иначе — я не знал, потому что к образу Пелеаса подошел стихийно. Однако, искать было нужно и я стал искать. Собственно говоря, с этого момента принялись искать все. Федор Федорович сам отдался во власть исканий и начались тяжелые репетиции. Меня ломали упорно и долго. К концу работы я перестал что либо понимать, утерял почву под ногами и растерянный, трепыхался в роли, чувствуя, что Пелеас утерян мною.

Близился день первой генеральной репетиции, после которой театр должен был выехать

в Москву на гастроли. Меня охватило отчаяние. Однажды ночью я уехал из города... уехал внезапно, стремительно, никому ничего не сказав о своем отъезде, в жажде одиночества, созерцания, покоя и сосредоточия. Мне казалось, — где то там... в лесах, в полях и гротах — я найду утерянный образ.

Поздно ночью я приехал куда то очень далеко... часа за два по железной дороге. Я вышел на маленькой станции, откуда отправился пешком верст двенадцать в одно знакомое мне село... Там было чудесно, безлюдно и прекрасно... Была глубокая осень. Ночь я пробродил в старинном парке, где были гроты и глубокие пещеры у извилистой, причудливой, очень красивой реки... Я блуждал по реке, подолгу сидел в пещерах, отдаваясь во власть осенней прелести лесов и полей... Так три дня и три ночи... без сна, почти без еды, ни на мгновение не освобождая свою мысль от упорного сосредоточия на образе Пелеаса.

Когда же, наконец, я осмелился произнести несколько фраз из Пелеаса, в тишине глубокой и тихой осени и от звука голоса моего из кустов вспорхнули пугливые птицы, а листва словно всколыхнулась и посыпались на землю красные, как кровь, и золотые, как солнце, листья, — я вдруг почувствовал прилив таких огромных сил в себе, что как безумный, высоко закинув голову, с радостным смехом помчался вдаль... Гроты, лес, поле, причудливая река — все опьяняло меня, но так же грустно, прекрасно грустно, как опьяняет осень... Хоте-

лось плакать и смеяться в одно и то же время... Да, только таким, думал я, мог быть Пелеас, когда целовал у башни в лунную ночь волосы своей Мелиссанды...

На третьи сутки, нарвав для Веры Федоровны самых красивых осенних листьев, поздно вечером, счастливый, я вернулся в Петербург и с вокзала тотчас же отправился к ней на квартиру поделиться радостью, что Пелеас найден.

Было уже около часа ночи, когда я позвонил у ее дверей. Мой вид, очевидно, очень смутил служанку. Я попросил доложить как можно скорее обо мне. Необычайность моего появления заинтриговала девушку и она поспешила исполнить просьбу, пустив меня в кабинет Веры Федоровны.

Трепетный я вошел в него. Здесь было необыкновенно приятно и тихо. Множество раскрытых книг лежало в беспорядке на столе, на стульях и креслах. Прекрасные гравюры украшали стены. Было много цветов и теплых уютных вещей. Мягкий полусвет окутывал комнату нежным голубым флером, и в нем, словно живые, глядели средневековые дамы и девушки, пажи и рыцари и трагические лики женщин эпохи Возрождения, — полу-мадонны, полу-Фрины, любимые Верой Федоровной.

После трехсуточного скитания в холодной осени по полям и лесам, комната эта показалась мне волшебным замком... лунным замком короля Аркеля, в котором вот сейчас бесшумно откроется дверь и появится бледная, в белых длинных одеждах, с длинными нитями золотых,



**В. Ф. Комиссаржевская**
С фотографии 1900-х г.г

спускающихся до земли, волос, прекрасная Мелиссанда... И, словно в ответ моим мыслям, действительно вдруг бесшумно открылась маленькая дверь и на пороге я увидел Веру Федоровну. Она была вся в белом... волосы ее были в беспорядке и слегка распустились по маленьким нежным плечам; они не падали совершенно, потому что были все же заколоты наскоро и спешно... Меня поразила исключительная бледность ее лица, — оно было совсем, совсем белое. Что же это? — с ужасом пронеслось во мне. Она же не шевелилась и молчала... Ее лицо глядело глубоко печально и строго... Я бросился к ней... „Вера Федоровна", — начал было я и протянул мои листья навстречу... Строгим взглядом она остановила мой порыв и тихо-тихо, медленно, медленно подошла к креслу, вдруг упав на него... через мгновение голосом, которого я никогда не забуду, она проговорила: „Мгебров... что вы со мной сделали?" От этого скорбного вопроса во мне замерли все слова. Меня охватило огромное недоумение... Но она молчала... а я шептал что то невнятное, протягивая смущенно мои листья и повторял, теперь уже не так уверенно и радостно, что я нашел Пелеаса... „Вы пропустили генеральную репетицию", — вдруг почти беззвучно проговорила Вера Федоровна и ее глаза глядели безмолвным, глубоким и грустным укором... Слова ее громом поразили меня. Руки мои опустились... я почувствовал, что пол подо мною качается... Если бы я мог исчезнуть, провалиться куда нибудь, — это было бы для меня величайшей радостью...

„Как это могло случиться?.. Что было со мной?.. О чем я думал?“ — вихрем крутилось в голове... Что оставалось делать? Мертвенными губами я прикоснулся к бледной и холодной руке Веры Федоровны и шатаясь вышел из комнаты, чувствуя на себе ее скорбный, глубокий взгляд... И что за удивительные мгновения, — вместе с ужасом во мне звучала странная глубокая радость, словно я угадал, что ее безмолвный упрек был даже не упреком: взгляд, который жег мой след, прощал меня... Это я понял мгновенно. Я причинил ей страдание, и она прощала. Что же это такое? Как директриса театра — она могла не только разгневаться, но прогнать меня на другой же день... она же, в глубине своей скорби, словно сочувствовала чему то во мне и улыбалась. Да, это было так... Я инстинктивно угадал это в тот миг, и потому не погиб. Но случай этот запал в мою душу на всю жизнь, и он дал мне могучее осознание душевной красоты той, в духовную власть которой толкала меня жизнь. С этого момента я полюбил ее навсегда. С этого ли только?..

Здесь я позволю себе на время отклониться и остановиться на моих старых записях, которые я раскрыл только теперь. Они были сделаны, эти наивные записи, во время поездки по России с Верой Федоровной, незадолго до ее смерти. Чтобы ясно представить себе, в какой сложный мир романтизма и мистицизма мог окунуться каждый, кто хоть на мгновение по настоящему близко соприкоснулся с Комиссаржевской, — эти записи очень характерны. Вера

Федоровна умела внушать к себе не только поклонение, но и любовь, могущую поглощать целиком и воплощаться в культ... Она жадно искала молодые неискушенные души в искусстве и стремилась себя окружать юностью... Не ее вина, что она невольно внушала любовь и поклонение, часто переходящие в сплошное служение ей, как недосягаемому идеалу... Невозможно винить ее и за то, что она не могла давать того, чего хотела искренно и что нужно было давать молодежи... Трагедия многих больших русских художников в том, что на путях исканий, стремясь к далеким и новым берегам, и потому невольно притягивая к себе молодые, новые силы, они забывают часто, что серьезный театр не может быть театром только молодежи, но он должен быть прежде всего театром взрослых людей. Будучи не только взрослой, но овеянная еще дыханием гения, Комиссаржевская не могла, как ей подобные, не умела и не хотела учить: она умела зажигать, вдохновлять и вряд ли больше. Единственный упрек, возможный ей в том, что она невольно, в силу своей стихии, страстно зажигая, вдохновляя и увлекая, не могла не оставаться в то же время, быть может бессознательно для себя самой, в стороне, когда совершалось что то выходящее из пределов обыкновенного. При всей своей любви ко всему, что требовало жертвенного подвига и горения, она была все же во главе большого и организованного театра, в укладе которого не всякому горению, свободному стремлению и романтическому подвигу было место. Это так ярко сказалось в дальнейшем...

Но обращаюсь к моим старым записям о тех днях, когда жила Комиссаржевская, о днях, которые быть, может, она сама создавала и которые остались для меня навеки незабываемыми. Я приведу часть этих записей и назову их „Записями моей юности".

## 2

## ЗАПИСИ ЮНОСТИ

Четыре месяца поездки с Верой Федоровной по Сибири... короткий отдых... и снова—Азия и Россия... Два года жизни — только ей. Два года я воздвигал для нее языческий жертвенник, священным неугасимым огнем которого была душа моя. Иногда звучала она тоскливо и болезненно. Но мгновениями, в принимании тоски моей — открывались передо мною — небо, бездонная печаль, и радость созерцания вдохновенного художника...

Я хочу говорить о ней. Сумею ли — не знаю. Но пусть мои строки будут маленьким памятником прошлому, который грубо и неумело пытаюсь я страстно воздвигнуть.

Образ Веры Федоровны с юных лет неразрывно связался для меня с именем Достоевского, ставшим мне самым дорогим, едва только мысль коснулась его облитых кровавыми слезами страниц. „Идиот" — больше других захватывал меня в те годы, как и образ Настасьи Филипповны, долгое время преследовавший меня также. И сейчас еще не свободен от непонятной любви к этой далекой и близкой мне женщине. Помню, однажды сидел я на

музыке в Павловске. Напротив сели какие то люди, среди них — женщина с нервным, бледным лицом и глубокими, страстными глазами. „Настасья Филипповна“ — подумал я и вдруг мгновенно почувствовал, что передо мною — Комиссаржевская. Дрожь охватила меня всего и я, забыв все на свете, очарованный стал глядеть на нее. Я не ошибся, это оказалась действительно Вера Федоровна.

Моя детская, доходящая до трепетного поклонения благоговейная любовь родилась еще тогда, когда я увидел Комиссаржевскую впервые в „Фаусте“ Маргаритой и потом в „Родине“ — Магдой. (В „Родине“ я видел ее в тот день, когда, покинув императорскую сцену, она вернулась снова в Петербург и сыграла только один раз.) Незабываемый спектакль! Роскошной и трепещущей играла она тогда на сцене, и казалось, струны души ее звучали в таком великом напряжении и страдании, что душили слезы и хотелось невидимо и неслышно целовать ее всю поцелуями глубокого радостного умиления перед чарующим колдовством таланта.

Не он ли, этот талант, вел ее на Голгофу и Голгофе одной молилась она? Такой ведомой вечно кем то на заклание видел я ее в моем юношеском представлении.

С тех пор прошло много времени. Любовь к чужому страданию стала замирать постепенно в душе моей и я стал любить, незаметно для себя, только свое в себе больше всего другого. Теперь я с тоскою думаю, почему не тогда, в дни моей ранней юности, я узнал ее...

Моя первая, фактическая встреча с Верой Федоровной произошла два года тому назад. Мы встретились в ее уборной в театре. Это было одно мгновение... Маленькая женщина скорбно заглянула в мою душу, сказала несколько слов, которых я не помню, и нервно и вместе очень крепко встряхнула при пожатии мою руку... Прошел год. Я поступил в Московский Художественный театр, женился, и вдруг получил приглашение в театр Веры Федоровны Комиссаржевской...

Наконец наступил день, когда я должен был в первый раз притти к ней для настоящего знакомства. Меня ждали. После нескольких слов приветствия, Вера Федоровна опустилась в кресло, предоставив говорить мне. Я заговорил... Как я волновался! я говорил о разном, рассказывал о себе длинно и наивно — она же все молчала... Только моментами менялось ее лицо... Разумеется, я говорил не о том, о чем хотелось, говорил слова, но искал ее... Она же пытливо приглядывалась и то улыбалась, то недоумевала, и все больше, все сильнее. Наконец ужас овладел мною. Мне стало невозможно говорить дальше. Я встал. Она протянула мне руку и этот миг остался мне глубоко памятен. Вдруг вся она внезапно изменилась. „Колдунья“ — пронеслось в моей голове. Все во мне странно насторожилось... Еще мгновение и она стала так очаровательна, как могут быть только волшебницы. Я затрепетал, сконфузился, растерялся, не мог отыскать замка, потерял шляпу; она же нервничала и помогала, но неумело, небрежно и как то даже враждебно.

Наконец все отыскалось, дверь открылась, еще раз прощанье, еще раз протягивается ее рука, и то же мгновение, то же очарование. „Как она прекрасна", — прошептал я. „Колдунья" — пронеслось снова в мозгу. Я вышел затуманенный.

Прошло несколько дней. Дни всегда идут быстро и многое совершается в них неуловимо и мгновенно. Знакомство с Верой Федоровной опьянило меня, открыло множество новых горизонтов, зародило предчувствия и надежды. Они были смутны и неопределенны. Я мечтал стать ее другом, проникнуть в ее мир, облегчить душу от тяжелого бремени скорби, которое я прочел в лице ее, когда мы встретились. „О, я вознесу ее душою своею, я буду молиться ей, верить в нее, любить и беречь от всякого зла, чтобы она смогла поверить в человека и узнать радость веры, которую не может не жаждать ее одинокая, израненная и скорбная душа". Я был убежден, что сама Вера Федоровна знает, видит и читает человеческую душу, как никто... „Я сделаю для нее все, что она только захочет, и если пошлет меня на смерть, умру, прославляя ее". Я был так опьянен своими чувствами, что мне и в голову не приходило, до какой степени я самообольщал себя и возносил свои силы. Я был слеп, наивен, как ребенок, и как все дети, особенно взрослые, не знал и не чувствовал моего эгоизма. И я был жестоко наказан за это. Но я забегаю вперед.

„Пелеас... Пелеасом докажу я свою любовь. Дни и ночи я буду работать над ним и создам достойный ее образ. Через него пропою я мою

песнь о любви к ней. Разве не в полной свободе она? Разве не в том, чтобы человек ставил выше всего — мгновение, а не расчет, — безумие, а не благоразумие, — любовь к великому, но не к земному, — стремление быть тем, кто ты есть, а не тем, чем удобно быть для личного блага? Все это я знаю, чувствую и люблю в ней. Этому она учила меня сама и я сумею показать ей, что я уважаю ее глубоко". И, о глупец! Я хотел дать ей почувствовать все это, прежде всего в том, что упорно не целовал ее руки, как это делали все... До чего я был наивен (мне горько и смешно теперь, когда я пишу эти строки),— я был уверен, что моим простым пожатием ее руки я открывал перед нею все мои мысли и чувства...

После первого знакомства с Верой Федоровной я уехал домой. До начала репетиций оставалась одна неделя. Я решил твердо, что уйду от мира и буду работать над Пелеасом... „Но, боже мой, — с тоскою думалось мне, — разве такой, как я, может любить, как любил Пелеас? Как она дивно сказала о красоте этой трагедии... Если она может любить ее — значит она любит любовь. Кто же научит меня любить, научит быть прекрасным?"

Рядом с селом, в котором я жил летом у своих родных, верстах в двух от него, раскинулась небольшая дачная деревушка. Год тому назад, когда я приехал к своим, мне приходилось не раз встречать в колясочке больную девушку. Она была очень красива. Черные, длинные косы обрамляли бледное, страдающее

лицо и у нее были вечно устремленные куда-то вдаль глубоко печальные глаза... Нынче летом сестра рассказала мне о ней... Какая то жуткая история. Стрелялась от любви в четырнадцать лет... три года назад... Пуля попала в спинной хребет, после чего отнялись ноги.

Образ этой девушки поразил меня. Он овладел моими грезами... В летние тихие сумерки, когда в иные мгновения просыпаются в душе человека неясные стремления и непонятная, но благословенная скорбь приходит в душу, я невольно шел в ту деревню и подолгу бродил вокруг уединенного домика, где жила она.

Проходили дни, проходило лето, но случая узнать ее близко мне не представлялось.

Но вот я возвращался из Петербурга после своей первой встречи с Верой Федоровной. Это был как раз последний день, после которого я решил замкнуться для всех. Я проходил мимо ее дома... Вдруг я увидел ее лежащей в саду на простом деревянном ложе и когда я проходил, лицо ее было обернуто ко мне. Мое сердце вздрогнуло. Я захотел подойти к ней, утешить и облегчить ее муки. „Войду и познакомлюсь". — „А Пелеас?.. А твое уединение?" — звучал ответный голос. „Расчет... Расчет!.." — кричала душа моя. „Где же любовь твоя к той, что ненавидит расчет? Неужели же посмеешь пройти мимо страдания?" „Нет, ты должен войти... Должен, должен. Мгновение, а не расчет, безумие, а не благоразумие... Пойми же, ведь это — Мелиссанда... Поэт... она вдохновит тебя... Разве Пелеас

остановился бы перед оградой, за которой красота расплетает свои роскошные косы... Иди!.. Иди!.. Смело!.. Потом ей, которой поклоняется душа твоя, ты расскажешь о своей встрече, и она улыбнется тебе..."

Мысли, как вихрь, проносились во мне... В висках стучало... кровь хлынула в голову... Мгновение — я колебался... но вдруг решительно и смело я свернул с дороги и направился в сад. „Безумец! Берегись!" — прокричало со дна души, но я только смеялся в ответ чуждому мне теперь голосу: „Если это рок — пусть будет так. Остановиться — трудно..."

Я был уже около нее... Она лежала спокойно, но лицо ее было строго и первое мгновение я оробел и растерялся. Но потом я горячо сказал ей, что давно знаю ее и стремлюсь узнать ее еще ближе. Она тихонько протянула мне руку... Белые тонкие пальцы. Я почти с благоговением поцеловал их. Сердце мое сжалось от боли и я почувствовал, что не смогу буду покинуть так вдруг этого несчастного полуребенка-девушку. Ее глаза глядели на меня вдумчиво и серьезно. Я сел около и в тот вечер много и долго говорил с ней... „Теперь уходите... я очень устала..." — сказала она и лицо ее было утомлено до исступления. Повидимому, она обладала исключительной впечатлительностью и необыкновенно болезненно и сильно воспринимала жизнь.

Сумерки уже окутали все вокруг — широкое поле и большую дорогу впереди. Звезды робко и таинственно стали выступать на небе и в мою душу вошло большое молчание, которое я так

люблю. Я шел медленно и торжественно. Я молился... Теперь я не раскаивался, что узнал эту девушку.

„Вот они... вот ощущения, которые мне так нужны. Мелиссанда... Нет... нет, я не боюсь тебя. Ты не оторвешь мою душу от творчества... Ты обогатишь ее. Или художник не должен жить? Нет... только жить... жить всем существом своим... Разве не из жизни исходит истинная могучая сила?.. Так учил Орленев... так учит она...“

И вся природа, весь мир, лес и дивный парк, в котором я жил, все, все вместе с исчезающими и возникающими, рождающимися мгновенно и таинственно вдруг облаками, вместе со всем неизбывным и прекрасным миром, все, все шептало душе моей, что это так.

О, золотые потоки мыслей и чувств!.. Вы играли во мне и со мной в ту ночь, вернее в день тот, как играет солнце с миром, рожденным им и только им... В ту ночь я полюбил вас, грезы души моей, еще с большею страстностью.

Прошло много дней наших встреч и странной, не совсем понятной, вдруг рожденной далекой грезы, любви...

Помню наше прощание... последний вечер... над полем низко спустилось солнце... тихие золотые краски трепетали в саду... над речкой... в далеком лесу... И будто... все вокруг, вместе со мной, улыбалось грустной, прощальной улыбкой...

Окно ее было открыто... много раз я поднимался к нему и снова и снова вглядывался

через него в бледное, прекрасное, словно исчезающее от меня лицо и ловил на нем страдальческий и печальный взгляд, больную, но полную нежной и благородной любви улыбку...

„Приезжайте, непременно приезжайте... приезжайте... слышите..." — шептала она и лицо ее вздрагивало от страдания и напряжения и от боли глухой, вечной боли молодого существа, рвущегося на простор, туда, в эти золотые, освещенные загадочно манящими красками солнца,— поля, которых так жаждала ее детская, еще не вкусившая жизни, рвущаяся к ней, душа...

Я целовал ее руки... уходил... возвращался снова... и снова целовал... Бросал в окно цветы к ее ногам и улыбался и обещал!.. и снова уходил... снова возвращался... О, так трудно, трудно было уйти... Прощальный взгляд... прощальная улыбка... грустная, тихая... И все... и нет ничего...

Последние мгновения и первые между людьми — грань вечного с тем, чем живешь постоянно: и тогда не хочется слов, не хочется звуков, — только красок, нежных и тихих, как музыка.

Однажды Вера Федоровна попросила меня проводить ее домой после репетиции. Мы шли по улице друг с другом, близко-близко один от другого и она улыбалась... О, как я был счастлив!.. Но что я мог сказать ей?.. И вдруг я стал рассказывать ей о светлой любви своей к больной девушке Кате... Какая необыкновенная девушка... совсем, как Мелиссанда... там, где она — так хорошо... есть гроты и

обрывы. И вся она, как внезапно оторвавшийся от жизни комок... вся, как обрыв... обрыв над жуткой бездной, в которой, быть может, и все мы, вся человеческая душа, рвущаяся всегда ввысь, но обрывающаяся и надламливающаяся в стихии своего устремления к жизни, о которой никто из нас ничего не знает. Я говорил все это со всей искренностью души моей. Но слушала ли она меня — не знаю. На все мои слова, она только загадочно улыбалась. Быть может, даже враждебно. Возможно, что она и смеялась надо мною. Что же, что же она думала? Я говорил, я рассказывал об этом чужом для нее, чтобы она только не подумала, что я врываюсь к ней... Нет, нет! Я не хочу этого... Я буду ждать... Буду ждать до тех пор, пока она сама не призовет меня к себе... Я ничего не боюсь... Я иду навстречу жизни... Разве Пелеас не шел навстречу ей, зная даже о трагедии?

Одно ее замечание ярко сохранилось в моей памяти... Вдруг она прервала поток моих слов и заговорила об искусстве, вернее, об искусстве и жизни. Она разграничивала эти два понятия. „Есть люди, любящие жизнь больше искусства, и наоборот: вот, например, Достоевский и Пушкин... В Пушкине жизнь взяла перевес, и оттого он должен был погибнуть, как художник... да... непременно он погиб бы, если бы остался еще жить... Достоевский же остался чистым для искусства до конца... Одни могут быть художниками в жизни... Это тоже прекрасно. Но здесь есть предел какой то... какая то черта..." —

так, кажется, она говорила... Я не совсем разбирался в этих мыслях, но во мне все сжалось тогда, и я почувствовал, словно меня ударил кто то больно-пребольно по самой глубине души моей... Что же это такое было?

Когда я расстался с ней, горькие мысли и чувства вдруг нахлынули мне в душу... Неужели же я любил жизнь больше искусства? Я, который вечно бежал от нее, приносил ее в жертву всему тому, что властно влекло туда, где живет лишь вечно неизбывное творчество, к далеким вершинам, с которых спускаются на землю мысли, идеи и образы и потом вновь, по солнечной лестнице, устремляются ввысь, призывая людей туда же, в чертоги истины и красоты. Не ради ли этого ушел я от всего, от всех и не ради ли того же пришел я к Кате... к жертвенной любви своей? Это же только путь страдания, через которое я должен пройти, ибо в нем мое испытание. Неужели же она не почувствовала всего этого во мне? Другие только смеялись, но мне нет дела до их смеха. У ней же иные очи, чтобы видеть, и иные уши, чтобы слышать. Она знает даже тайные знаки в мире и в душе человека. Надо итти к ней, итти до конца, итти смело, и она когда нибудь почувствует все это...

Но Вера Федоровна оставалась для меня недосягаемой. Каждое мое слово к ней замирало во мне, как только я собирался произнести его. И я уже не шел, я летел по тому направлению, которое выбрал.

Трагедия „Пелеас и Мелиссанда“ потерпела жестокое осуждение всей московской критики...

Досталось и мне. Сначала это совершенно убило меня, но потом я оправился и сказал себе, что отчаиваться стыдно... Впереди еще вся жизнь, и я замкнулся на все нападки и осуждения. Было только грустно, что Вера Федоровна словно отошла от меня далеко, и я больше не видел и не чувствовал ее.

Разбитый и одинокий я остался с самим собой. Но я верил в будущее, и эта вера спасала меня... И тогда я решил в себе самом, что нужны еще новые страдания, ими я открою только доступ к ней и через нее — в искусство. Но я буду с ней гордым и независимым. Поймет ли она меня или нет, — все равно, — значит, так суждено. У меня останется то, что я выбрал, останется мое служение и моя вера в искусство. „Катя, — вот мой крест. Я возьму ее к себе, буду ухаживать за ней, беречь ее и подниму ее на ноги".

Со всеми этими мыслями я уехал в Петербург раньше всей труппы, получив на то разрешение Веры Федоровны. В Петербурге я собирался лечить горло... Когда же я приехал, разумеется, мне некогда было и думать о лечении. „Неужели же в такие важные минуты жизни, когда все существо человека должно быть захвачено целиком, я буду думать о себе?". И я, конечно, не лечился. И на ее вопрос о моем лечении, когда она приехала, я радостно рассказал ей об этом. Каково же было мое удивление, когда она не только не улыбнулась в ответ моей радости, но отнеслась ко мне с большим осуждением, строго и даже

сурово... Эта была последняя капля отчаяния. Я бесповоротно решил относительно Кати: принять на себя ее страдания и через нее взять мой крест до конца... Тут смешалось все, — гамма разнообразнейших настроений... Центром их была Вера Федоровна и мечты мои о театре... „Вера Федоровна — царица красоты и искусства. Театр — ее храм. Наше служение — религия этой красоты. Если я жрец этой новой религии, жизнь моя — экстаз и напряжение". Ко всему этому вели меня и мои представления о палатках Мольера, и о третьем царстве Орленева, и горящая вдохновенным огнем окружающая меня молодежь пронинских мансард, которая в моем воображении звучала масками милых Коломбин и печальных Пьеро. Но надо всем и во всем — вдохновенные образы Мочалова, Орленева, Веры Федоровны; они дополняли как бы мои мечты и создавали законченную гармонию моим представлениям, которые все больше и больше принимали совершенно фантастический характер.

Но... я приходил в театр... там все было иначе. Тогда я стучался в двери Веры Федоровны, но они были закрыты. Отчего? Отчего? — с тоской спрашивал я себя. И во мне звучал ответ: „Ты еще не достоин того, о чем мечтаешь. Нужны новые страдания? Нужен новый крест?.. Да, все испытать и все пройти, и только тогда откроются тебе двери храма, которого ты жаждешь".

И я шел к Кате... я носил ее на руках... иногда я приносил ее к вратам той, которая вла-



**В. Ф. Комиссаржевская**
С фотографии 1905 г.

ствовала надо мной, безмолвно умоляя бросить хотя бы один взгляд на меня. Но она смотрела лишь с удивлением, и я обессиливал...

Теперь жизнь моя превратилась в сплошной хаос. Я метался между театром и Катей. Я опаздывал на репетиции и страдал... Приходил в театр больной и усталый и от этого еще больше страдал. Она же оставалась все такой же недоступной и далекой, и в театре было пусто и холодно... Царствовала надо всем контора, в которой сидел Марадудин... Э. Э. Турин (помощник режиссера) неуклонно и методично передавал приказания и распоряжения дирекции и режиссуры с немецкой точностью.

Меня почти совсем отстранили от работ и не занимали в новых постановках. Вера Федоровна перестала замечать меня, и все казалось враждебным и чуждым моему существу, моим стремлениям и надеждам.

Это было горькое и тяжелое время. Только в студии Бориса Пронина я утешал себя, и там что то напоминало мне о моих грезах, от которых я не хотел отказаться. Пробовал говорить обо всем Вере Федоровне, но это мне не удавалось. В конце-концов, я остался только с Катей, и ее страдания заставили меня забыть о своих собственных. Я решил взять ее к себе. Сделать это было очень трудно, но мне помогли друзья...

Катя жила на Васильевском острове. Жизнь ее была ужасна... Отец, акцизный чиновник, пил запоем, пропивая все довольно большое жалованье; мать — совсем забитая женщина —

моментами доходила до состояния полувменяемости и была абсолютно безвольна, хотя и бесподобна по доброте и мягкости; маленькие сестры и братья Кати, как выкинутые из гнезда птенчики, вечно жались со страхом, запуганные, как и они, к матери. Но она металась и плакала, пыталась взлететь иногда, но вместо этого падала и падала, как падают разбитые подстреленные птицы... В доме было грязно, пусто и неуютно. Большие комнаты стояли голые, вечно не прибранные. Немногие вещи пугливо жались к облезлым стенам, как и все в этом доме... В моих воспоминаниях и сейчас мелькают еще контуры большого черного поломанного дивана с огромными дырками посредине, из которых нагло выглядывали желтые стружки; вместе с этим диваном я помню еще такой же жуткий, грязный, покрытый забрызганной скатертью, столовый стол и вокруг него несколько унылых и сломанных стульев... По полу — бумажки и тряпки... вечные бумажки и мелко нарезанные разноцветные тряпочки — следы детских игр, которые редко когда заметались...

В маленькой угловой комнатке, такой же грязной, как и все другие, лежала больная Катя на ужасающей куче тряпья... За ней почти никто и никак не ухаживал... Когда по вечерам домой приходил отец, он неизменно всегда начинал пить... И тогда он ходил по пустой большой квартире, почти голый, в одной рубашке, пугая всех... Тогда дети жались по углам, мать беззвучно плакала, не смея произнести ни слова. Только одна Катя не боялась

отца и всегда встречала его пьяные выходки суровым молчанием...

В довершение всего отец был влюблен в дочь и не раз, пьяный и наглый, делал ей гнусные предложения.

Видеть все это было совершенно невыносимо, и однажды я не выдержал... Когда он вошел в комнату Кати и сказал ей грубо и цинично в моем присутствии какую то очень пошлую фразу, я твердо потребовал, чтобы он вышел из комнаты немедленно. Как зверь, метнул он злыми глазами, потом вдруг схватил меня за руку и, вытащив в коридор, стал душить. В доме поднялся вой: мать и дети цеплялись за отца, что бы как нибудь оттянуть его от меня. Я почти задыхался. Наконец он меня выпустил, но позвал дворников, что бы вышвырнуть, как он выразился, меня вон из дома. Конечно, дворники не исполнили его приказания, только спокойно ухмылялись на его крики и переминались с ноги на ногу. Тогда он вышел из комнаты, обессиленный, умученный и захлебнувшийся в своем диком непонятном безобразии.

В тот день я покинул этот дом с твердым намерением вырвать отсюда Катю, но, повторяю, это было очень трудно сделать, потому что отец с того мгновения, словно угадав мое намерение, встал на страже и баррикадировал ежедневно квартиру. Надо было усыпить его бдение, потому что он даже взял отпуск и перестал выходить из квартиры.

Я собрал всех друзей и устроил совет. Это были — Пронин, который успел уже пе-

ребраться из Москвы и жил в маленькой мансарде на Михайловской площади, жена его Вера Михайловна, „Мишка“, как ее все звали, и Любавина — актриса нашего театра (сейчас играет у Таирова). Наш импровизированный совет мы устроили у Пронина. Помню, наступали сумерки... Как всегда, необыкновенное жилище Пронина было украшено цветами, но на этот раз также грустными, потому что это были цветы осени... на длинных стеблях, в длинных вазах стояли они, тихие, скорбные и глубоко безмолвные. Мы сидели среди них на белых деревянных табуретах в маленькой красивой мансарде Бориса и с большой серьезностью и важностью решали вопрос, как лучше выкрасть Катю... Пронин был в ажитации. Он предлагал тысячу проектов, один фантастичнее другого... В виду особой значительности нашего совещания, он раздобыл откуда то бутылку замечательного, как он уверял, „итальянского“ вина и с благоговением разливал его в какие то особенные бокалы, из которых, по его словам, когда то пил сам Гоффман... Вера („Мишка“), милая, кроткая, ласковая, тонкая, изящная женщина, с лицом несколько умученным, но на котором, как у большого ребенка, сияли добрые, серые глаза, — говорила меньше всех, но на ее губах беспрестанно вспыхивала и угасала нервная, возбужденная, одобряющая улыбка навстречу каждому новому плану Бориса. Любавина была самым реальным существом среди нас. Эта большая, добродушная, очень уютная в домашнем быту женщина, казалось, рож-

дена была больше для семейных радостей, чем для бурь и трепетаний неспокойной артистической жизни. Однако, ей она отдавалась со страстностью, сумев не утерять своей милой домашности, прирожденного материнства и спокойно уравновешенной женственности, мудрой, потому что она растворялась в материнстве. Любавина взвешивала каждый проект Пронина на весах благоразумия и целесообразности. Так рассуждали мы довольно долго. К вечеру в нашем обсуждении приняли участие и еще другие, случайно забредшие друзья. Все, кто ни заглядывал в пронинскую мансарду, увлеченные нами, тотчас же принимались горячо обсуждать, как лучше увезти Катю; замечательно, что, ведь, ее почти никто не знал, — знали Пронина, знали меня и этого было вполне достаточно, чтобы помогать со всею полнотой и горячностью.

В конце-концов, из сотни проектов не осталось ни одного... План же похищения родился сам собой внезапно и неожиданно и совсем не в момент торжественного и важного его обсуждения. Его придумала Любавина. Она взяла на себя сговорить горничную Кати, которая повезла бы Катю на извозчике, как будто на прогулку. Катя должна была послать горничную в лавку, мы — перенести ее на другого извозчика и отвезти прямо ко мне. К назначенному дню я снял две комнаты на Васильевском острове, и все произошло так, как намечалось. Катя переехала. Всю ее комнату я украсил цветами, и в тот же вечер в честь ее наша богема, во главе с Прониным,

устроила у нас блестящий импровизированный концерт, который привел ее в восхищение... Теперь началась моя жизнь с ней, надолго оторвавшая меня от театра. Чтобы быть все же поближе к нему, я снял через некоторое время мансарду-чердак в доме Комиссаржевской вблизи театра и перевез Катю туда. И все же в театре бывать было трудно. Катя не отпускала меня ни на шаг. С каждым днем она привязывалась ко мне все сильнее. С момента, как мы переехали на Торговую, первый пыл нашей богемы прошел, и друзья из пронинской мансарды перестали бывать у нас... Мы, художники, остываем так же быстро, как и зажигаемся... Сначала мое горячее желание поднять дружными усилиями на ноги такую красивую и интересную девушку, как Катя, увлекало всех... целый месяц там, на Васильевском, ежедневно толпились у нас музыканты, поэты и художники. К Кате каждый приходил со своим творчеством: поэты читали ей стихи, музыканты играли, художники писали для нее. Но это продолжалось только месяц. Несмотря ни на что, она не могла встать. Она продолжала лежать, почти всегда безмолвная и скорбная, как ни старалось улыбаться и радоваться ее лицо...

На Торговой мы остались почти в одиночестве. Тогда я стал возить ее по самым замечательным докторам. Я носил ее на руках по разным клиникам, показывая всем, кому мог. Доктора качали головами и разводили безнадежно руками. Моя же роль свелась к роли няньки и горничной. Я принужден

был ухаживать беспрерывно и мне никто не помогал. Иной раз я с ужасом поворачивал ее на постели, расправляя ее бледные, тонкие как жердочка, почти высохшие ноги. Целыми ночами напролет я просиживал у ее изголовья и мы оба при свете маленькой лампады глядели друг другу в глаза, не говоря ни слова... И каждый из нас молчал по своему... она — благодарная до исступления за мой уход за нею, я — ищущий в ней, в глубине ее страдающих глаз, мою невоплощенную мечту и призраки тех творческих образов, которые терзали меня... Я был глубоко уверен, что взятой на себя ношей я поднимаюсь по ступеням на вершину далекого храма, которого так жаждала душа моя...

Жизнь моя потекла странно оторванно от театра, ото всего, что было мне дорого в нем, потекла мистически уединенно и, в конце концов, бесплодно, потому что в беспрерывном уходе за больным и измученным существом, каким была Катя, гибли все мои мечты о работе над самим собой и о творчестве. Так продолжалось довольно долго, до тех пор, пока, наконец, страстная жажда творческой работы и тоска по ней не поднялись во мне с такою силою, что я, как безумный, стал убегать в театр и жадными глазами смотреть в лицо той, которая, как казалось мне, была вдохновительницей, властительницей всех моих мыслей, чувств, и поступков...

И раз я заговорил с нею, робко, просительно и вместе страстно... „Я хочу работать“... Она загадочно улыбнулась: „Вы сами вино-

ваты, что у вас нет работы... Вы ушли от театра", — и она прошла мимо... Все во мне затрепетало и сжалось в глубокой тоске... „Ушел... я ушел?.. Разве не ради него я страдаю и мучаюсь?.. Разве не ради него взял я на себя крест и готов без конца страдать?.. Почему же она так отвечает мне на страстный вопрос души моей?". И я готов был броситься к ногам ее и целовать их и молить ее сказать мне всю правду... но что то глухо замыкалось во мне. И теперь я мог отдаться снова работе, потому что там, с Катей, я дошел до конца... Я почти без остатка сжег себя на кресте, который сам себе воздвигнул.

Здесь я позволю себе прервать на время мои юношеские записи и вернуться непосредственно к театру...

. . . . . .

. . . . . .

## 3

Следующею моею ролью после Пелеаса была роль Христофора в „Черных масках" [1], которую я случайно получил, потому что кто то из актеров от нее отказался. Эта роль вернула меня снова к жизни театра.

„Черные маски" Леонида Андреева ставили совместно Ф. Ф. Комиссаржевский и А. П. Зо-

[1] «Черные маски» в 2-х действ. и 5-ти картинах самое «ужасно-страшное» из всех фантастических произведений Леонида Андреева: ужасы нагромождены здесь столь нарочито густо, что под конец перестают производить впечатление. Написаны «Черные маски» под несомненным влиянием рассказа Эдгара По «Маска красной смерти».

нов. Лоренцо играл К. В. Бравич,[1] костюмы делал Калмаков.[2]

Я совершенно не помню содержания этой пьесы, да и есть ли оно в ней — не знаю. Бывают произведения, не укладывающиеся в стройное, ясное и гармоничное представление. Зато у меня остались впечатления совершенно фантастические от воплощения этой пьесы.

Калмаков — замечательный и на редкость театральный, именно театральный, художник. Его исключительно приятной особенностью было одевать каждого актера соответственно ему лично присущей, актерской индивидуальности. Это очень редкое качество у художников нашей эпохи. Большинство пишет прекрасные костюмы, часто даже не интересуясь, для кого. Актерам приходится влезать в чужое платье, в чужой грим, ничего общего с личной их индивидуальностью не имеющие.

[1] Бравич, Казимир Викентьевич (наст. фам. Баранович), род. в 1861 г., ум. в 1912 г. После длинного ряда мытарств на провинциальной сцене в 1897 г. был приглашен в Суворинский театр, где занимал первое положение и пользовался большим успехом, как актер очень умный, культурный, и не лишенный темперамента. В 1904 г., когда Комиссаржевская открыла свой театр в Пассаже, Бравич перешел туда, а в 1910 г. был приглашен в Московский Малый театр; прослужив здесь два сезона, Бравич вступил в Художественный театр, где готовился сыграть мольеровского Тартюфа, но скоропостижно скончался от рака желудка.

[2] Калмаков, Николай Константинович. Род. в 1873 г. Окончил Училище Правоведения (1895 г.). С 1906 г. начал писать красками. Декоративные работы начал в 1908 году в театре Комиссаржевской («Саломея» Уайльда, «Черные маски» Андреева). В том же году «Ночные пляски» Сологуба (Благотворительный спектакль кружка литераторов и художников) и трагедия Геббеля «Юдифь» (Эрмитаж в Москве, гастроли Комиссаржевской), «Анатэма» Андреева (СПБ, театр Левантa). В 1913 г. опера-буфф «Хильперик» («Палас-театр»). В 1914 г. мистерия «Рыцарь Гаванн» Стукена (театр Рейнеке). В том же году — «Жизнь есть сон» Кальдерона (Московский Камерный театр, режиссер Зонов).

Калмаков же, прежде чем сделать эскиз костюма, долго изучал актера, все его особенности, зарисовывая его в различных положениях и на свободе и во время работ—и только тогда предлагал на выбор тот или иной эскиз. Я лично никогда не чувствовал себя так удобно и легко на сцене, как именно в калмаковских костюмах.

Калмаков был вообще преоригинальным человеком и совершенно особенным художником. Правда, он был с большим мистическим уклоном, но вместе с тем он всегда стремился и пытался самим собой, своей собственной личностью воплотить художественную проблему эпохи возрождения. Так, например, он, как старинные художники, никогда не покупал красок, но приготовлял их сам из трав и растений, чтобы познать древнюю тайну их—не умирать и не исчезать. И жил он своеобразно, уединенно и одиноко, именно так, как жили старинные художники. В Петергофе, у большого Петергофского парка, он имел маленький собственный домик в котором были высокие узкие окна, старинная мебель, какие то старинные балюстрады, лесенки и переходы.

Помню однажды, когда я посетил его, он мне таинственным шопотом рассказывал, что давно пишет чорта. „У меня наверху собраны все его эскизы“... Глаза его сверкали в этот момент странным блеском... „Вы понимаете...,— говорил Калмаков, — „вот уже столько времени я ловлю его (т. е. чорта) и никак не могу поймать... Иногда мелькнет передо мною его глаз... иногда хвост... иногда копыто

его ноги... но целиком я еще не увидел его, как ни стерегу и ни ловлю. Но я сделал сотню эскизов... хотите покажу?". И, действительно на пыльном чердаке своего странного дома он показывал мне тогда бесконечно разнообразные, жуткие и фантастические эскизы глаз, хвоста, множество ног чорта и был убежден глубоко, что все это действительно видел...

Его картины поражали своей чудовищностью. Они всегда изображали не то какие то увеличенные в миллионы раз протоплазмы, не то первородные клеточки стихийного вселенского зачатия или, во всяком случае — зачатия во вселенском масштабе. Трудно вообще сказать, что это были за картины, но они глубоко приковывали внимание стремлением вплотную подойти к чему то поистине чертовскому, капризному и дьявольски-изощренному... Лейтмотивом его произведения зачастую был эротизм совершенно чудовищных размеров, такой эротизм, какой мог бы быть только у самого дьявола, если представить себе, что и над дьяволом есть нечто еще более страшное и величественное, чем он сам... Может быть, это первобытный хаос, может быть, — хаос над хаосом...

Одну такую чудовищную Калмаковскую картину сверхдьявольского эротизма я видел, два-три года тому назад, в квартире Евреинова. Эта картина состоит из сплошного протоплазматического первостихийного сцепления органов зачатия мужского и женского начала; сделанная в ярких, одному Калмакову прису-

щих, красках, она производит впечатление странного и таинственного движения.

Но самое замечательное, что все эти страшные вещи у Калмакова изображены именно в каком то сцеплении и сочетании движущихся атомов, расплывчатых протоплазм и символически красочных кругов, из сочетания которых вместе с красочными беспредельными пятнами и создается в его картинах все это чудовищное, жуткое впечатление от них.

Может быть, после того, что я рассказал о картинах Калмакова, невольно возникнет представление о нем, как о человеке в высшей степени ненормальном... Ничего подобного. Калмаков в жизни был корректнейшим человеком, всегда неизменно выдержанным, спокойным и элегантным. Он был небольшого роста; выпуклый и довольно значительный лоб обрамляли слегка вьющиеся и вместе редкие волосы; очень спокойные черты лица, маленькие усики и эспаньолка, — в одно и то же время делали его лицо похожим в миниатюре на Петра I и переносили воображением в эпоху испанских художников возрождения или ренессанса... В театре я помню его всегда с неизменным беретом, очень идущим к его действительно средневековому лицу. Калмаков любил блузу, трубку, спокойно изысканные светские разговоры и ту особенную выдержанность, которая всегда отличает людей, словно случайно забредших к нам из каких то других времен и других эпох и стран. Он говорил только репликами, быстрыми и краткими, но неизменно значительными, образ-

ными и яркими. Он редко выходил из себя, за исключением тех случаев, когда это касалось деталей его эскизов или работ, если они не выполнялись точно... Тогда он начинал слегка нервничать и нервность эта выражалась только в маленьком отрывистом заикании.

Театр, повидимому, Калмаков любил до исступления, бывая в нем помногу и подолгу, внося в него также огромную фантастику, хотя несколько иную, чем в его картинах... Здесь он любил размеры, величие и торжественность. В „Черных масках“ он воздвиг такие, например, огромные порталы, какие я никогда ни до, ни после, не видал на сцене. Порталы эти напоминали величественные залы расцвета средневековья. Сцена была углублена, увеличена в высоту и расширена до всех возможных ее пределов. Само же зало замка Лоренцо было построено и расположено в запутанных, сложных и капризных комбинациях и линиях; сценическая площадка была также сломана... Огромные, четыреугольные выступы, тянувшиеся на большую высоту, создавали впечатление грандиозной и вместе мрачной величественности внутреннего зала замка Лоренцо... Все оно было задумано и сделано в тяжелых и мрачных тонах, с преобладанием черного, особенно в его глубине и переходах... И по этому запутанному залу носились, то рассыпаясь, то свиваясь в сложных карнавальных вереницах, жуткие, почти чудовищные маски, призрачные гости Лоренцо, двойники его души... Здесь фантазия Калмакова нашла себе полный исход... Гримы и костюмы были

сделаны им с совершенно исключительной яркостью гротеска...

Я играл в „Черных масках“ роль слуги Лоренцо, старого и причудливого Христофора, задуманного в плане карикатуры на Дон-Кихота. Несчастный Христофор, совершенно растерянный от неожиданно вдруг нахлынувших откуда то страшных и чудовищных гостей, смущенный этими жуткими масками-призраками, пребывал неизбывно со всеми ими в ожесточенной схватке. Он приходил поминутно к Лоренцо и жаловался, что гости „пьют как верблюды“, что не хватает больше в замке вина для них... А гости, с диким хохотом, кружились вокруг него и все прибывали и прибывали... Дальше все смешалось в моем представлении: дикая странная музыка за сценой, безумствующий Лоренцо, жуткие, черные маски, плащи и сверкающие белизною, обнаженные женские плечи, черный гроб на черном катафалке, в котором лежал умерший Лоренцо и длинные, печальные, восковые свечи около него, мое прощание с Лоренцо перед гробом, вой, хохот, визг, огромная черная пустота и какое то безумное опьянение.

Да, на этом спектакле действительно можно было быть пьяным без вина... И я, да не только я, мы все, участники его, пьянели ежедневно... И шутка ли сказать: „Черные маски“ прошли не менее 30—40 раз сравнительно за очень короткий срок... Были недели, когда они шли под-ряд. Надо только представить себе, каковы должны были быть настроения у всех его участников, вовлеченных в эту

жуткую мистику. А действующих лиц, т. е. активных фигур пьесы, было немного: Лоренцо, Христофор, еще кто то... остальное— толпа, толпа масок и призраков.

Самое же печальное и тоскливое было отсутствие Веры Федоровны. Я не видел ее столько вечеров... не слышал ее чарующего голоса, не соприкасался с напряженными нервами ее таланта... Она была где то далеко, почти незримая ни для кого. И в театре было тоскливо, как в пустыне... „Черные маски" порою казались мне жуткою пучиною бездны, в которую брошены были мы, как грешники Дантовского „Ада", с тоскою взирающие на царство света и неба, куда им заказаны были все пути.

Правда, хоть и изредка, но я мог позволить себе отдыхать от всего этого мистического ужаса „Черных масок" и наслаждаться хотя бы таким спектаклем, как прелестная Глюковская пастораль „Королева мая", которая шла в то время в нашем театре. Эта очаровательная пастораль была действительно светлым пятном тех мрачных дней. Вера Федоровна играла юного пастушка Филинта. Как прекрасно удался ей этот образ, нежный и певучий, милый и обаятельный, полный юношески-женственного очарования. Я не пропускал ни одного спектакля, которые украшали наш сад творчества в театре, как украшают землю цветущие гирлянды живых весенних роз. Этот спектакль был светел, изысканно подан и в то же время показывал, что в труппе, не говоря уже о самой Вере Федоровне, были

прекрасные голоса и большое уменье справляться с материалом музыкального порядка. Вера Федоровна тогда превзошла себя. Она пела и играла с чарующим обаянием, и многие, не я один, не пропускали этого спектакля.

Между прочим на этой пасторали я привел в изумление весь театр... Каждый раз, когда в одном из действий Вера Федоровна уходила со сцены, я бежал за кулисы, чтобы хоть мельком, пока она шла в свою уборную, взглянуть на нее вблизи. Однажды я не выдержал... Я подошел к ней, порывисто, обеими руками взял ее голову и нежно поцеловал ее в щеку при всех, влекомый безудержным порывом... Никогда не забуду этого момента. Надо сказать, что в театре Веру Федоровну всегда окружали глубочайшим поклонением... Боясь нарушить ее настроение, с ней никто никогда почти не заговаривал во все время спектакля. Когда она шла со сцены, в коридоре всегда молчаливо и торжественно стояли шпалерами не только сотрудники театра, но и многочисленные постоянные гости его, среди которых самыми частыми и непременными были в те времена Александр Блок и Федор Сологуб.

Моя мальчишеская выходка произвела ошеломляющеее впечатление на всех. После того, как я поцеловал Веру Федоровну, наступила пауза, во время которой, казалось, было слышно, как пролетает муха. Вера Федоровна шла в тот момент со сцены с опущенной головою... Когда же я внезапно поцеловал ее, она остановилась на мгновение, подняла голову и на одну секунду глаза ее, изумленно расши-

ренные, взглянули на меня... Потом она вспыхнула и прошла молча к себе в уборную... Неудержимый хохот, заглушенный, правда, торжественностью момента, ибо действие еще не закончилось, раздался со всех сторон и глубоко смутил меня. Несколько мгновений растерянный, смущенный и разгоряченный своим порывом, стоял я на месте и вдруг бросился из театра... Об этом случае Вера Федоровна никогда не сказала мне ни слова, как будто бы его вовсе не было, но в театре его долго не могли забыть и мне не мало доставалось за него.

Другое прекрасное и сильное впечатление за этот сезон у меня осталось от „Сестры Беатрисы“ [1], поставленной Мейерхольдом.

Что увлекало больше всего в этом чудесном спектакле?.. Далекий, словно с неба звенящий монастырский колокол извещает о том, что Беатриса вдруг ушла из монастыря, покинула его светлые стены для чего то страшного, неслыханного и ужасного. Тот же далекий колокол радостно вещает снова, что Беатриса вернулась. Ее исчезновение было мгновенным, как было мгновенным и ее возвращение. Но с ужасом встречают ее сестры... Они смущены тем, что случилось с нею... А случилось с нею действительно что то необычайное... Беатриса пала... Приходит величественный патер, в полном облачении, огром-

[1] «Сестра Беатриса», пьеса в 3-х действ. М. Метерлинка, в основу которой положена старинная легенда о том, как монахиня, прельщенная соблазнами мира, бежала из монастыря, а за нее служила мадонна. Поставлена в театре Комиссаржевской Мейерхольдом 22 ноября 1906 г.

ный длинный шлейф которого несут мальчики в белых одеждах и его сопровождают другие такие же с зажженными светильниками. Страшным гневом обрушивается патер на Беатрису и приказывает высечь ее... Но ни у кого не поднимается рука на это. Даже сама настоятельница колеблется... Беатриса так прекрасна... Все сестры смущены... Беатриса вдруг преобразилась и стала святой.

Этот момент поразительно удавался в спектакле и Вера Федоровна поднималась в нем до исключительной по выразительности красоты. Как сейчас помню ее лицо, обернутое платом, помню большую крупную слезу, всегда застывавшую на ее бледных щеках, и огромные, невероятно огромные, прекрасные глаза... Этот спектакль был трепетной молитвой, благоговейным криком девственной человеческой души. Никаких проблем он не разрешал. Но зато казалось, мгновеньями, что в нем воскресали, воплощаясь в действительно нечто живое, картины древних мастеров. Люди, созданные в красках и контурах гениальным воображением художников, подобных Леонардо да-Винчи, Ботичелли, Микель Анджело и другим, вдруг начинали двигаться, говорить, жить и дышать, не теряя ни на мгновение гармонии рисунка и композиции. Так, сейчас еще стоит в моем воображении тот замечательный момент, сделанный совсем в очертаниях и композиции древних мастеров, момент, когда сестры поддерживают, Беатрису, упавшую под бременем гнева и ужаса, каким встретил ее в первые минуты монастырь. Этот момент был глубоко



В. Ф. Комиссаржевская — сестра Беатриса

сходен с тем, как изображают старые мастера снятие Иисуса со креста. Девять или семь сестер поддерживали тогда Беатрису, все в одинаково строгих, серых, обтягивающих их стройные девственные фигуры, длинных одеждах, с платами на лицах и сквозь серый цвет мелькали, словно прятались, тонкие, длинные, синие и белые полосы.

Актеры не играли в этом спектакле, они — священнодействовали. И как замечателен в нем был голос самой Комиссаржевской... Серебряным колокольчиком звенел он, когда она, просветленная грехопадением, рассказывала сестрам о дорогах, по которым шла, о саде за монастырем, который в первый раз по настоящему вдруг увидала, и о цветах в том саду и на полях за садом, где, быть может, свершилось ее падение, о нежных цветах, ароматом которых она упивалась, как упивалась впервые всей жизнью.

Вслед за „Черными масками“ зазвучал в театре живой, по настоящему живой, площадной и в то же время весьма изысканный спектакль „Ванька ключник и паж Жеан“ Федора Сологуба. [1]

В этом спектакле прекрасен был Закушняк [2] в „Жеане“ и ярок Бецкий в „Ваньке-ключ-

[1] «Ванька ключник и паж Жеан», пьеса Ф. К. Сологуба, блестящая по языку, очень остроумная и оригинальная по экспозиции, включающая две интриги: основная тема — запретная любовь — трактуется параллельно во французском (паж Жеан) и в русском преломлении (Ванька Ключник). Представлена в 1-й раз в театре Комиссаржевской 8 января 1909 г.

[2] Закушняк, Александр Яковлевич (род. 1873 г.) драматический актер и рассказчик. Параллельно с учебными занятиями (юридический факультет Одесского Уни-

нике". Сам же Евреинов словно вдруг сорвался с места, махнув рукой на Италию, со всем ее романтическим бредом, и просто, по русски, как самый залихватский парень, затанцовал плясовую. Таков характер его постановок. Этот спектакль был слегка угарным, но, несомненно, интересным.

Думаю, что нет надобности подробно останавливаться на всех дальнейших работах и постановках нашего театра за этот сезон. Сказанного вполне достаточно, чтобы представить, в каком высоком тонусе творческой напряженности жил и работал театр. Это была действительно какая то судорожная скачка, какое то опьянение различными индивидуальными взлетами... Сегодня Федор Комиссаржевский бросал вас в мир сложных мистических переживаний и ощущений Метерлинка,— завтра Евреинов влек за собою, как опьяненный Вакх, как полубог, к своим парнасам, к голубому Олимпу, у вершин которого, в зеленых рощах, кружились вы вместе с ним, с этим действительно полубожком его... кружились в вакхической, презревшей все и вся, веселой и опьяненной пляске, — завтра снова Федор с карнавалом черного

верситета) начал работу в театре (драма и оперетта). В сезон 1905—1906 г. служил в Полтаве в «Товариществе Новой драмы», руководимом В. Э. Мейерхольдом, с 1907 г.— в театре Комиссаржевской (Иоканаан в «Саломее» Уайльда, Пелеас в «Пелеасе и Мелисанде» Метерлинка, паж Жеан в одноименной пьесе Федора Сологуба). В 1910—1914 г.г. выступал в ряде южных провинциальных городов с «вечерами интимного чтения» (Чехов, Мопассан). В 1918—20 г.г. работал в «Новом театре» Федора Комиссаржевского в Москве, в 1920—21 г.г. — в Театре РСФСР I (роль Эренгена в «Зорях» Верхарна). С 1924 года ограничил свою артистическую деятельность областью художественного рассказывания, в которой достиг выдающихся результатов.

бреда... Если сопоставить этот бред (я подразумеваю постановку „Черных масок“) с Пелеасом, жизнь словно превращалась в сплошное мистическое путешествие не только по чистилищу, но и по самому Дантовскому аду, — только Виргилием — здесь была тень самой Веры Федоровны; сквозь эту тень и молодой трепетный задор Федора и буйный задор Евреинова, в котором смешалось все, — опьяняющий русский хмель и совершенно исступленный, невозможный по силе и крепости хмель чудовищной Евреиновской страстности и его темперамента, как, например, его последняя постановка — „Саломея“ [1].

В этой постановке Евреинов превзошел себя самого. Танец же Саломеи он довел, в буквальном смысле слова, до исступленного радения... Опять фантастика, опять чудовищный гротеск Калмакова... Какие то громадных размеров лунные, огромные по масштабу, деревья на фоне которых, в свете фантастической луны, чудовищно-жуткие, гротескные фигуры Ирода (прекрасно играл Аркадьев) и такие же фигуры воинов и иудеев и, наконец, зеленый Иоканаан, с действительно выкрашенным в зеленый цвет телом и с нарисованными на этом теле ребрами... Во время танца Саломеи сцена вспыхивала и потухала красным, почти кровавым, светом. Ирод же и все присутствующие на пиршестве сопровождали танец гиканьем и страшными криками, которые росли

[1] «Саломея», драма в одном действии Оскара Уайльда (1854—1900), написана в 1892 г. Напряженнейшая трагедия страсти, какая только существует в мировой литературе.

crescendo, и оно, увеличиваясь во стократ потухающим и вспыхивающим кроваво-красным светом, доходило под конец до совершенно изуверского исступления; тогда, казалось, свистели плети в воздухе и человеческие лица превращались в звериные морды, оскаленные страстью и чудовищной жадностью к человеческому телу...

Постановка „Саломеи“ должна была оправдать собою весь сезон и потому на нее были затрачены огромные деньги (20.000 рублей) и бездна творческого напряжения. Каждый костюм здесь представлял собою поистине художественное произведение. Я хорошо помню свой действительно изумительный костюм молодого сирийца. Он состоял из огромного серебряного, вычурно-фантастического шлема, сделанного в виде серебряной гривы в стиле барокко, такого же огромного серебряного меча, маленькой полосатой, желтой с черным перевязи на чреслах, высоких белых до колен атласных сапог и серебряных колец вокруг рук и ног... Мои волосы были иссиня-черными и длинными прядями спускались на обнаженное, совершенно коричневое, кофейное тело.

Этот костюм опьянял меня... Я помню, однажды я шел с мечом и шлемом по Офицерской улице в театр и толпа народа сопровождала меня. Я уносил этот костюм домой и часами ходил в нем, изучая мою роль.

Помню только еще, что я долго не мог примириться с Евреиновским замыслом образа молодого сирийца. Мою сцену с пажем Евреинов построил на большой исступленности, но

в актерском плане он стремился навязать мне выражение этой исступленности очень напряженной и вычурной статикой. Как известно, поэма о „Саломее" начинается с восторга сирийца, смотрящего в зал, где пирует Ирод с гостями, среди которых Саломея... „Как прекрасна царевна Саломея в эту ночь, — говорит сириец влюбленному в нее пажу... Она похожа..." и т. д... Евреинов заставлял меня в течение всей моей сцены с пажем стоять в позе фехтовального выпада. Я долго не мог согласиться с этим. Мой сириец казался мне страстным и певучим, рождающим тысячи разнообразных мгновений и положений от своего восторга и своей влюбленности в Саломею. Но дисциплина победила и я вынужден был подчиниться Евреиновским замыслам. Конечно, в общей концепции и расположении всех других фигур замысел интересен и, я скажу, прямо замечателен. Позади меня в такой же исступленно-напряженной, статической позе стоял паж, одетый в белое, обтягивающее все его тело, трико, с виноградными лозами вокруг чресл.

Когда входил Ирод с Саломеей, сцена заполнялась, как я уже говорил, гротескно-чудовищными фигурами, начиная с самого Ирода, костюм которого был весь создан из каких то пестрых квадратов, дающих действительно чудовищное впечатление. И на фоне всех этих страшных фигур совершенно обнаженные, только в одних телесных трико, также с виноградными лозами вокруг чресл, были разбросаны по сцене изысканно-утонченные женские

фигуры. Я должен сказать, что в этом спектакле было много, очень много изысканнейшей эротики. Глубоко жаль, что спектакль не увидел света рампы. Он был снят происками Пуришкевича, для которого, дело тут было, конечно, не в эротике, а в чисто религиозных соображениях, основанных на глубоком фарисействе тех дней [1].

Спектакль был снят в день самой премьеры, совершенно неожиданно для всех и его снятие явилось трагическим моментом в жизни нашего театра. В то же время в конечном счете это был замечательный спектакль, несмотря на весь его эротический уклон и исступленность. Сколько потом я ни видал постановок „Саломеи", той настоящей страстности, которую дал Евреинов, я не встречал больше.

А вместе с тем я был отчасти свидетелем самой экзотической работы, какую только можно представить себе, когда пресловутая и знаменитая в свое время Ида Рубинштейн,

[1] Запрещение «Саломеи» произошло по свидетельству А. П. Зонова следующим образом: «После оозъявления в афишах, на первые 3 спектакля билеты были все проданы. Водрое настроение в театре неожиданно омрачилось. За два дня до генеральной репетиции по городу начали циркулировать слухи, что „Саломею" не разрешат, благодаря протесту правых депутатов Государственной Думы и духовенства. Вследствие этих слухов, на генеральную репетицию „Саломеи" были приглашены „власть имущие" и некоторые члены Г. Думы. В числе посетивших был г. Пуришкевич. Присутствующие находили, что ничего нет богохульного, ничего от порнографии. Высказывал такое же мнение виденший генеральную репетицию и помощник градоначальника, но в 11 ч. утра, на другой день, в день спектакля, пришла бумага, запрещавшая постановку „Царевны". И это после разрешения цензурой, после разрешения градоначальника печатать, в продолжение почти трех недель, анонсы о пьесе! Но, впрочем, чего только у нас не бывает». (А. П. Зонов, Летопись театра на Офицерской, «Аполлон», кн. 1. 1911, стр. 78, 79.)

служившая одно время в нашем театре, пыталась создать Саломею[1].

Кстати, я не могу не вспомнить о ней. Момент ее пребывания в театре был поистине смешным и забавным курьезом. Она не сыграла ровно ничего, но в течение некоторого времени ежедневно приезжала в театр, молча выходила из роскошной кареты, в совершенно фантастических и роскошных одеяниях, с лицом буквально наштукатуренным, на котором нарисованы были, как стрелы, иссиня-черные брови, такие же огромные, нарисованные ресницы у глаз и пунцовые, как коралл, губы; она также молча входила в театр, не здороваясь ни с кем, садилась в глубине зрительного зала во время репетиции и молча же потом возвращалась в карету и уезжала. Это загадочное пребывание Рубинштейн, правда довольно недолгое, в качестве актрисы нашей труппы, и до сих пор еще остается для меня совершенно непонятным. Впоследствии Ида Рубинштейн, став звездою в Париже, поставила танец Саломеи в зале Консерватории. Но кроме ее тела, совершенно исключительного по игре природы и фантастики, ничего в этом спектакле не

[1] Рубинштейн, Ида Львовна. Училась драматическому искусству у Ю. Э. Озаровского и под его же режиссерством устроила свой первый спектакль (16 апреля 1904 г.) в театре Яворской, сыграв под псевдонимом Львовской «Антигону» Софокла. Обладая крупными средствами, переселилась в Париж, где испробовала себя на разных поприщах: работала одно время в балете у Дягилева, а затем выступала как драматическая актриса, но исключительно гастрольно. Выступления Рубинштейн сопровождались обычно превеликой шумихой: снимался подходящий театр, закупалась пресса, тратились бешеные деньги на постановку, для которой приглашались лучшие в мире художники режиссеры.

было (тело Иды Рубинштейн представляет собою сочетание совершенно прямых линий, наподобие плоской геометрической фигуры). Тогда же после ухода из театра Комиссаржевской, на своей роскошной квартире на Французской набережной, она затеяла постановку „Саломеи", взятую на себя П. В. Самойловым. Но, кажется, кроме огромного количества выпитого шампанского из этого спектакля так-таки ничего и не вышло, хотя на него и были затрачены огромные средства и силы.

Самой последней постановкой в нашем театре была постановка „Праматери" Грильпальцера[1]. Работу над этим спектаклем взял на себя Александр Бенуа[2] совместно с Федором Комиссаржевским. Эта таинственно жут-

[1] «Праматерь», трагедия в 5-ти действиях австрийского драматурга Франца Грильпарцера (род. 15 января 1791 г. в Вене, ум. там же 21 января 1872 г.), на русский язык переведена Александром Блоком. Популярность этой драме в Москве создала высоко-художественная игра в заглавной роли М. Н. Ермоловой. «Праматерь» - своеобразная трагедия рока, выросшая в обстановке политической реакции в Германии и Австрии до 1848 г.

[2] Бенуа Александр Николаевич (род. 1870 г.) художник, театральный декоратор, режиссер, критик и историк искусства. Вдохновитель и организатор «Мира Искусства», центральной художественной группировки предреволюционного десятилетия, в своих живописных и театральных работах главным образом реконструировавший и стилизовавший художественные формы прошедших эпох (преимущественно XVII и XVIII столетия). Как театральный декоратор выступил впервые в Мариинском театре с декоративным оформлением балета «Сильвия» (1901 г.). Постановка «Праматери» Грильпарцера, осуществленная в январе 1909 года совместно с Ф. Ф. Комиссаржевским в театре Комиссаржевской, является одной из первых работ Бенуа, в которой он выступил как художник и сорежиссер спектакля. Интерес к режиссуре, сказывавшийся здесь еще в самых общих чертах, привел Бенуа впоследствии к крупным завоеваниям чисто постановочного характера (Мольеровский и Пушкинский спектакли в МХАТ'е, «Петрушка», и «Пиковая дама» в б. Мариинском театре, «Слуга двух господ» в Большом Драматическом театре). В настоящее время живет в Париже.

кая и скорбная романтическая пьеса как бы символически закончила мятущийся сезон, став словно преддверием огромной трагедии, наступившей вслед за этим. Я говорю о посмертной поездке Веры Федоровны, которая, в сущности говоря, была вынуждена покинуть Петербург, не сумевший охранить, защитить и спасти от жуткого отчаяния свою любимицу. Я, конечно, говорю о Петербурге, не в отношении его трепещущей молодежи и тех, в сущности, немногих, кто умел любить и верить. Я говорю о том блестящем, фешенебельном Петербурге, Петербурге гвардейских офицеров и бюрократов-чиновников и сытом обывательском Петербурге, который гоготал и свистал на спектакле „Сестры Беатрисы“. К сожалению, в те времена театр не мог существовать энтузиазмом только одной молодежи. Он в большой мере и степени зависел и от тех, о которых я говорю, блестящих и сытых людей, но обладавших в достаточной мере тугим кошельком. Строго говоря, эти люди, и только они, по настоящему убили Комиссаржевскую.

Но возвращаюсь к „Праматери“... О, я хорошо до сих пор помню беспрерывно-унылый ветер, на фоне которого шла эта трагедия... Я хорошо помню жутко хлопающие, также беспрерывно, от этого ветра двери старинного мрачного замка, в котором царила полутьма и куда забрели разбойники... Александр Бенуа умел глубоко чувствовать седую, романтическую старину, умел оживлять ее и подавать в чарующих, блекло-печальных, тоскующих красках, говорящих о действительно уми-

рающей, печальной, глубоко-торжественной, загадочной и прекрасной осени... Я помню огромные камины этого замка... помню старинные золотые канделябры с горящими, потухающими свечами... помню большие синие окна, сквозь которые, казалось, глядела жуткая черная бездна... помню настроение, которое создавалось этой романтикой, — скрежет и царапанье фантастических призраков, полутона и полушопот актеров... и весь вообще трепет, в котором протекала наша работа и творчество и художественное оформление этого поистине редкостного спектакля.

Я играл одну из значительных ролей — старого Гюнтера. Гюнтер, в своем любящем сердце старого, преданного слуги, как бы носил все шорохи и ужасы этого древнего замка... О, как всегда бывало грустно, тоскливо до боли на этих спектаклях, до того, что хотелось плакать тихими и беззвучными слезами и вместе жуткими, как и вся эта тихая и жуткая трагедия.

Вера Федоровна не участвовала и в ней. И от этого было еще тоскливее.

Строго говоря, как ни замечательна и ни интересна была наша работа, но ведь вся она шла в исключительно индивидуальном плане и не в актерском, а скорее в режиссерском. Мы, актеры, в этой работе были лишь материалом, лишь глиной, из которой, правда, быть может, и создавалась прекрасная Галатея, но непосредственно живого, реально-творческого в актерском смысле слова для нас, разумеется, почти ничего не было.

Вот отчего, естественно, для молодых, еще не установившихся дарований и душ все эти трепетные взлеты (как ни прекрасны они были сами по себе) не могли не рождать противоречий почти трагических. Отсюда замкнутость и одиночество для многих из наших молодых актеров. Отсюда и та болезненная улыбка по отношению реальной жизни, которую переживал, например, я. Разве не была именно этой болезненной улыбкой вся моя, близкая к бреду жизнь с Катей, или мой исключительный культ самой Комиссаржевской, дошедший, в конце-концов, до исступления?

Когда я оглядываюсь назад, к тем дням, я, конечно, не жалею о всем пережитом и прожитом, но я спрашиваю себя только: „Тот трагический вопрос, который впоследствии задала себе Вера Федоровна о театре (я говорю о ее письме в Харькове, где она отказалась от сцены и о котором я расскажу дальше), не был ли следствием, именно, этого огромного творческого сумбура, в котором она жила свои последние годы?“

Мне кажется — театр, в своем первозданном для себя законе, несет в себе самом стремление и утверждение себя лишь в глубоком реалистическом выражении. И это потому, что никто, как театр, так непосредственно не врывается в самую гущу человеческой жизни, живя и действуя на площади и для толпы. У толпы же, у площади — свои законы. Я говорю, конечно, не о законах грубых и неизменных, но о законах, двигающих человечество вперед, я говорю о законах революционных и

эволюционных, о законах, пришедших из бурь революций и пламенного страстного сдвига, о законах человеческой веры в грядущее, порожденных жаждой движения к нему.

У таких законов, у такой веры язык понятен и доступен каждому чистому, неискушенному человеческому сердцу. Если бы эти законы заговорили другим языком, они не двинули бы человечество ни на шаг. Это не значит, что такой язык не должен существовать, это значит только, что бывают эпохи, или моменты в этих эпохах, когда он должен уступать место какому то другому языку.

Впрочем, все мои уклонения я вовсе не возвожу в культ и истину. Я только сопоставляю пережитое тогда с трагедией, развернувшейся впоследствии.

Но, прежде чем перейти к ней, я возвращаюсь вновь к записям моей юности. Ими я хочу открыть воспоминания о последнем пути Веры Федоровны.

К сожалению, как увидит читатель, эти записи, сделанные мною уже в конце нашей поездки, оборвались на первом этапе этого пути, на нашем пребывании в Иркутске... С тех пор я не мог до самых этих дней продолжить их. Теперь же у меня достаточно сил, чтобы довести их до конца, чтобы поставить, наконец, точку над тем, что начал я в моей юности.

Миновать эти первые записи я не считаю возможным, потому что моя задача в книге о Комиссаржевской — быть правдивым до конца, до обнаженности... О Вере Федоровне не-

возможно писать иначе, чтобы хоть сколько нибудь представить себе ее сложный, удивительно противоречивый, загадочный и исключительный образ и также представить себе по настоящему и тот мир, в котором жила она и в который погружала других.

## 4

## ПРОДОЛЖЕНИЕ ЗАПИСЕЙ МОЕЙ ЮНОСТИ

. . . . . .

. . . С Катей пришлось расстаться... Совместная жизнь сделалась невозможной. Ей тяжело было быть в одиночестве; я же выбивался из сил и началось кошмарное время... Катя решила переехать в больницу. Это решение возникло у нее после упорного и долгого размышления...

В последний раз я снес ее на руках с высокой лестницы нашей мансарды... в последний раз усадил ее на извозчика... но в этот раз я увозил ее навеки от себя.

Мы ехали молчаливые, грустные... Она жалась ко мне и ласкала меня безмолвно, глубоко и нежно душою своею... Чем мог я ответить ей, кроме страшного отчаяния перед жестокой логикой необходимости? Так было нужно. Это я ясно сознавал и мое утешение от того звучало лишь похоронным звоном. О, она чувствовала этот звон и, уже обреченная, словно молилась печально и тихо и улыбалась улыбкою безнадежного страдания.

Бедная!.. Вина моя перед тобою останется навеки со мной... И что я могу сделать,

чтобы уничтожить ее? Крест оказался мне не по силам... Я поставлю его над могилой, которую рано насыпала тебе жизнь... Благословляю тебя всею душою своею и образ твой сохраню вместе с виною навеки в себе...

Теперь вновь охватила меня другая жизнь. Я стал работать, а с работой рос и мой успех и мои надежды. Я смело глядел вперед...

Приближался конец сезона. Дни шли быстро, события следовали одно за другим. За запрещением „Саломеи" начался крах театра. Вера Федоровна уже объявила о своем решении на будущий год устроить большую художественную поездку по России. Пока же она отправлялась с некоторыми из нас по Сибири для поправления своих материальных дел.

Все были в волнении. Почти вся труппа на вторую большую художественную поездку была приглашена целиком. Был приглашен и я. Взволнованный пришел я к ней в уборную, когда меня позвали. Она была возбуждена, но голос ее звучал мягко, почти нежно... „Александр Авельевич, я не хочу расставаться с вами... Я вас приглашаю с собой на будущий год... Я должна вас предупредить, что, по моему, для молодого актера всякая поездка — большой вред... Но я очень бережно отношусь к вам и к вашему дарованию и потому думаю, что все же у меня вам будет лучше, чем где бы то ни было..."

Помню, с каким душевным трепетом я вслушивался тогда в ее слова... Да и не в них был для меня смысл... Главное, что было — это то, что я видел ее той, какою любил...

Я видел ее лицо... и в этом лице, напряженном и скорбном, так глубоко звучала ее мука, ее трагедия, которую в тот момент переживала она... Расстаться с театром, который был частью ее самой — о, это... что можно еще сказать?

„Александр Авельевич, мне бы не хотелось расстаться с вами"... — „А мне?.. Да я буду твоим рыцарем всю мою жизнь, если только ты пожелаешь, моя дорогая, моя благословенная... Разве не в тебе нашел я ту, что искал с колыбели?.. Прекрасная и сильная, нежная и вдохновенная, ты—царица жизни... О, я глубоко верю, что ты подаришь эту жизнь и да будет тебе все благословение души моей, на которое я только способен..."

Дни шли еще быстрее и грусть несказанная осенила всех нас, все, что мы любили, чем дышали и жили... Фойе, сцена, уборные наши, коридоры — ничто не напоминало о прежнем: все было иным, все было чуждым и веяло холодом от всего... И все словно расширилось, раздвинулось, опустело и в пустынном холоде слышались теперь только тихие вздохи и шопоты той, неведомо далекой и страшной, что приходит в последние мгновения, той, что властно царствует над людьми, когда они отрываются от родного, любимого и самого дорогого, той, чье имя — разлука. О, эта боль, от которой слезы останавливаются в глазах и замирают слова...

Мы все были нежнее, добрее друг к другу. Все, что оставалось невысказанного, рвалось наружу и так грустно делалось оттого, что не

было сил и времени заглянуть в то настоящее, что всегда живет и действует неслышно и невидимо в человеческих душах.

Вера Федоровна чувствовала себя больной и разбитой и до меня доходили печальные слухи о ней. Но нужно было ехать. 8 февраля должна была начаться наша первая поездка по Сибири, в которую я попал, к великой своей радости, совершенно случайно: двое отказались до меня и Вера Федоровна решила остановиться на мне. Меня не взяли с самого начала, потому что меня берегли и обо мне заботились. Но случай, великий случай, сделал по своему... О, это был один из самых счастливых моментов в моей жизни...

„Я поеду с ней, я узнаю ее близко"... Внутренний голос говорил мне, что этой поездкой начнется для меня давно жданное, та настоящая близость с той, которую выбрало мое сердце.

Пришли самые последние дни. Я быстро собрался, и, полный надежд и предчувствия, окрыленный ринулся в путь — новый путь...

Мы приехали в Иркутск раньше самой Веры Федоровны. Нас было семеро: Алеша Феона[1], Чижик-Подгорный[2], Верочка Тизенгаузен,

[1] Феона, Алексей Николаевич, окончил в 1905 г. казенные драматические курсы по классу В. Н. Давыдова и осенью того же года поступил в театр Комиссаржевской, где сразу занял отличное положение, сыграв ряд ответственнейших ролей, начиная с Треплева в «Чайке». В театре Комиссаржевской оставался до самой ее смерти. Обладатель очень недурного голоса-баритона, он впоследствии увлекся опереткой и выработал из себя сначала отличного артиста, в совершенстве владеющего опереточным стилем, а затем и режиссера. В этой области достиг больших художественных результатов.

[2] Подгорный, Владимир Афанасьевич, род. в Москве в 1887 г. Сценическую карьеру начал статистом у Незло-

Любавина, Гордель, я и наш администратор Марков.

Когда мы приехали в Иркутск, я был серьезен. Все молчало во мне и трепетало. Все молилось и звало куда то, плакало и смеялось вместе...

Взволнованный пришел я на вокзал в Иркутске встретить Веру Федоровну. Когда подошел экспресс, все устремились в вагон и только я один остался на платформе. Лихорадочная дрожь охватила меня всего. Мне хотелось одному подойти к ней, чтобы с благоговением поздороваться и в улыбке своей рассказать о моей радости и тоске, о моих думах о ней, и все это молча, без слов... „Но почему же не иду я?.. Что подумает она обо мне?“ И-я решительно направился в вагон. Вот мелькнуло ее лицо... Боже, как она изменилась! Бледная, как полотно, стояла она закутанная в шубу посреди купе, а кругом, на бархатных диванах, в беспорядке были разбросаны чемоданы, изящные картонки и другие вещи... Тут же лежали завядшие огромные букеты цветов и все купе наполнял запах так хорошо мне знакомый; я был смущен и меня охватил восторг... все это было мне так дорого... Но вот я увидел какие то стклянки и банки с микстурами и было ясно,

бина в Риге. Дальнейшие этапы: суфлер в «Театре-Студии», основанной в 1905 г. Станиславским под режиссерством Мейерхольда, Тифлисское товарищество Мейерхольда в 1906 г. (здесь уж как актер), театр Комиссаржевской с 1908 г. по 1910 г., «Кривое Зеркало» с 1910 по 1914 г., «Летучая Мышь» с 1915 по 1919 г. и наконец с 1919 г. последний этап— Первая студия МХТ, ныне МХТ 2-й. Актер очень интеллигентный, очень вдумчивый, тщательно отделывающий всякую свою роль.

что Веру Федоровну сопровождала жестокая и неприятная болезнь... Неужели же она больна?.. Слезы подступили мне к горлу... но я сдержал себя и с достоинством, как будто ни в чем не бывало, спокойно поцеловал ее руку... „От ваших — вам привет", — усталым и слабым голосом ответила она на мое приветствие... Я вдруг потерялся, сконфузился и стал пожимать чересчур крепко ее руку, сколько было сил. Пробормотав что то несвязное, я поспешил исчезнуть...

Вера Федоровна медленно и торжественно вышла из вагона. Я стоял в стороне, с тоской, с завистью глядя на громадного инженера, в енотовой шубе, с которым она теперь так непринужденно и доверчиво разговаривала. Он мне казался извергом рода человеческого в эту минуту. Я искренно боялся, чтобы он не сделал чего то ужасного... Но как я могу помочь? Она даже не видела, не чувствовала и не замечала меня, и было горько, больно, страшно больно и странное чувство наполняло мою душу... радость и недоумение, обида и надежда — все вместе...

Скоро Вера Федоровна уехала... Для нее была приготовлена карета...

Но главное — она была здесь... она приехала... я так боялся всю дорогу, что вдруг я не увижу ее больше... Теперь осталось только беспокойство за ее здоровье. Ужас, охвативший вначале, сменился тихой и нежной грустью... Я приготовился ждать... молча, терпеливо... Чего? Я не знал и не хотел знать...



В. Ф. Комиссаржевская

„Здравствуй, могучая Сибирь... Привет тебе, глубокое небо... Привет тебе, солнышко... Привет, привет тебе, бодрая, свежая, неведомая страна...“

Алеша, Чижик и я ехали на санях по Иртышу... солнце заливало все и играло в синем льду, в белом снегу, в моей душе... День был ясный, морозный и так хорошо было вокруг... тихо... торжественно... Где то звучал колокол... Светло и радостно дышало все здоровьем и огромной свежестью. Была настоящая сибирская зима; но я не чувствовал ни мороза ни холода и с восторгом глядел на далекие синие горы, которые обрамляли широкий, теперь бурно застывший, Иртыш. Ах, какими действительно прекрасными днями встретила нас Сибирь! Мы были полны прекрасным ожиданием будущего, еще пока неизвестного и потому манящего и сулящего столько неожиданностей и столько загадочных впечатлений.

Скоро мы занялись приисканием для себя крова. Вечером кто то что то отыскал, и новая жизнь вступила в свои права.

Вера Федоровна серьезно разболелась. Спектакли отложили на две недели. По нескольку раз на дню я приходил справляться в гостиницу об ее здоровье. Она заняла совершенно отдельное помещение с тремя номерами. В одном находилась она сама, в другом — прислуга, фрейлейн и массажистка; третий же номер был просто маленькой гостиной и ее кабинетом. Все эти три номера находились в тупике и ее номер от двух других отделялся маленьким коридорчиком.

Я потому описываю это так подробно, что эти три номера и коридорчик ярко сохранились в моей памяти, и много мучительных и радостных часов и минут провел я здесь. Для меня этот коридорчик связался с представлением о месте для оглашенных в древних христианских храмах, — за стеною его был тот храм. Я не смел еще переступить границы моего храма, я был еще только оглашенным, и, безмолвный, часто в этом самом коридорчике, с тоскою смотрел, как перед моими глазами мелькали фигуры тех, кто окружал ее: они все были озабочены и встревожены...

Однажды Вера Федоровна позвала меня к себе. Наконец то! Если бы только оправдать ее доверие и надежды на меня! Бог знает, почему все это приходило мне в голову: я ничего не знал еще, но благодарил за доверие.

С бьющимся сердцем я переступил порог моего храма. В комнате пахло лекарствами, запах которых смешался с тем удивительным запахом, который всегда и везде сопровождал ее. Это — запах нежных, ароматных роз. О, как я любил его! О, как я знал его! Она лежала на постели, загороженная от дневного света большою высокою ширмою. У кровати помещался маленький столик и на нем — стоячий серебряный образ и черное изящное небольшое евангелие, с которым она, кажется, никогда не расставалась. Голова ее была вся забинтована и только лицо оставалось открытым. Все замерло во мне, когда я взглянул на это лицо...

„Беатриса...“ — пронеслось во мне. И действительно — в том, как она лежала, в том, как были вытянуты ее руки, — на всем этом была печать удивительной, поражающей духовной красоты, требующей безграничного поклонения. Я наклонился к ее руке и с благоговением поцеловал ее... „Вы похожи на Беатрису,“ — тихо сказал я. Она не без труда улыбнулась и попросила сесть. Я присел у ее ног и радовался, что мог быть около, смотреть на нее и чувствовать ее так близко, близко от себя. Но о чем мне было говорить с ней? Не мог же я так сразу сказать о своих чувствах. О, я бы предпочел молчать, долго и много,— только бы не уходить от нее! Нет, нет, — я бы не ушел никогда отсюда, а только бы смотрел, смотрел, смотрел без конца на дорогое лицо, на милые прекрасные руки, на всю ее, такую близкую душе моей и в тоже время такую далекую...

Ничего не может быть мучительнее в такие мгновения, когда чувствуешь всем существом, что нельзя молчать, что необходимо говорить о чем то, все равно о чем, но только говорить, — и говорить не можешь. О, как ужасно бывает тогда!.. как ужасны кажутся тебе все эти первые попавшиеся слова, которые бессмысленно бросаешь неизвестно для чего и зачем, только лишь потому, что думаешь, что нужно их бросать во что бы то ни стало. Сам знаешь всю их ненужность, а они идут, идут и режут твою душу и мучают ее бесконечно...

Скоро я почувствовал, что пора уходить. Она протянула руку и с улыбкою сказала:

„Вы ведь будете приходить ко мне, Александр Авельевич, и читать мне вслух...“ „Да... да... конечно...“ — радостно кричала душа моя, но я только растерянно и безмолвно улыбался. Я был счастлив в тот день. Я действительно чувствовал полет в себе самом от радости, что, наконец то, она увидела и поняла меня... Теперь то начнутся для меня счастливые дни... Но дни шли, — меня же не звали больше. Что было делать?.. Горькие думы наполняли душу... И я бродил по незнакомому мне городу, затерянный в подавляющем величии огромного, мне неведомого севера.

Мы поселились все вместе, — т. е. Чижик, Алеша и я. Пристанище наше было ужасающим во всех отношениях: холодные пустые комнаты; они живо напоминали белыми известковыми стенами, крашеными полами и железными корявыми кроватями настоящий карцер, где мне так часто приходилось коротать время, когда я был еще в корпусе и потом в военном училище. Ко всему этому у всех было глубоко подавленное настроение, — болезнь Веры Федоровны волновала очень, все были в тревоге, хотя никто и не говорил об этом вслух. Первое время мы невольно искали друг друга: бог знает, где мы, бог знает, что ждет нас, и мы чувствовали себя совсем одинокими... Действовало на всех нас еще и отношение к нам управляющего нашей труппой — некоего Маркова. С самых же первых дней он производил отталкивающее, неприятное впечатление грубого и неумного человека. Теперь же мы

исключительно зависели от него. И он это давал чувствовать, все время пугая нас, подчас издеваясь над нами, моментами же пробуя даже перевоспитывать нас и, в силу этой особенной своей привычки, он ежеминутно надоедал всем нам своими бестактными замечаниями.

Все это было для меня ужасно. Я сразу почувствовал, какая громадная пропасть отделяла нас от Веры Федоровны. Этого я не ожидал. Мне казалось, что именно в поездке мы все станем жить одной семьей и Вера Федоровна здесь будет иной, чем была в Петербурге. И вдруг такая оторванность, такая далекость от нее. Впрочем я утешал себя тем, что это временно... Она выздоровеет, и все изменится. Но я не мог заглушить своего недоумения, потому что нельзя было не чувствовать, что какая то огромная недоговоренность разделяла все же нас и Веру Федоровну. Разве болезнь не сближает людей? Отчего же мы не смеем пойти к ней, принести цветов, притти к ней с улыбкой и не взять от нее такую же улыбку? Отчего?.. Отчего?.. Я спрашивал Алешу... Чижика... Верочку... но все они молчали или отвечали в раздражении, как обыкновенно отвечают на наивные и ненужные мысли... Зачем итти к ней?.. К чему навязываться? — ей и без нас много дел и забот. Меня эти ответы не удовлетворяли. Я прекрасно чувствовал, что они так же мучаются тем же, что и я, только не показывают этого. Все они словно чего то не договаривали. Неужели же жизнь успела

сковать эти молодые, юные души? Вот, например, Чижик (так мы все звали Владимира Афанасьевича Подгорного). В дороге мы с ним очень сблизились. Я чувствовал к нему большое доверие. Ему я рассказал многое о своей жизни и он был первым человеком, перед которым я облегчил свою душу от всех мучительных переживаний, сопровождавших мое пребывание в театре Веры Федоровны. Мы говорили много о нем и о самой Вере Федоровне... Я рассказал ему всю тоску мою к ней. Повидимому, он чувствовал меня и понимал. Может быть он сам томился многим, но уже нашел выход: здесь он ни на что не надеялся и ничего не ждал... Он просто смотрел на нашу поездку, как на коммерческое предприятие, в котором он служил, и больше ничего. Он был полон любовью к Мейерхольду, был его большим поборником и другом, — в тот момент он еще не знал Веры Федоровны и считал ее, повидимому, недостаточно глубоким человеком. Впрочем, он как будто во многом разделял мои мысли и чувства, но относился к ним, как к наивным грезам, которые все равно нельзя осуществить. Мысли же мои были, конечно, мыслями о третьем царстве, которое полонило меня. Я боялся тогда, что в Подгорном умирала вера и это меня мучило, потому что я считал его настоящим человеком и не хотел принимать его скептицизма, особенно по отношению к Вере Федоровне. И действительно, в дальнейшем он изменил себе в своих отношениях к ней.

Почти также было и с Алешей Феона. Я видел в его глазах, в его улыбке человека, к которому доверчиво шла душа моя, и отчего все же он смеялся надо мною вместе с другими, избегая меня и не доверяя мне. Тогда я не понимал этого и только теперь немного разбираюсь во всех этих смутных и сложных для меня вопросах и сомнениях. Я еще не знал тогда, отчего все это со всеми происходило, но смутно шевелились во мне далекие мысли, скорбные и недоуменные. Тогда я обращался к ней, царице души моей, и требовал ее на суд. Я — ее раб и рыцарь — становился перед нею на колени (мысленно, разумеется), глядел на нее, в ее скорбное лицо, моими расширенными от недоумения и печали глазами и спрашивал ее всем своим существом: „Отчего?..“ Вытянувшись, стояла она передо мною и глаза ее отворачивались от моих и руки ее тянулись скорбно и страстно к кому то, словно молясь неведомому перед собой, и она всем существом своим говорила мне: „Подожди...“ И молила как будто о чем то... Я ждал... Я ждал и тоже молился за нее... потом проклинал себя за свои вопросы и снова верующим и любящим шел к ней и за ней... А кругом я слышал ропот. Правда, это не был ропот протестующих слов, — это был лишь бессознательный ропот молодых, рвущихся к ласке и любви душ, быть может, слабых, но все же глубоко человеческих по существу. Я чувствовал их простертые руки и обнаженные голодные души и не мог не скорбеть над тем, что жизнь вечно и всегда оставляет человека

беспомощным, неудовлетворенным и глубоко одиноким... Разве она, царица жизни, не выше ее?.. Она не должна итти с нею, с жизнью, в заговоре. Нет, нет, не верно, не правда то, что что то иное, большое и важное, заставляет или может заставлять ее быть такой далекой и чужой людям. Этого не принимал я и глубоко верил, что наступит время, когда мы все увидим ее иной, т. е. такой, какой в моем представлении она была, — любящей и верящей в третье царство так же, как верил и любил его я... И мне казалось, что это должно наступить очень скоро...

Время шло... Вера Федоровна уже была на ногах. Стояли чудесные дни... веяло теплом и весной... Боже, какая это была радость... Я лелеял в душе своей надежду, что наступят дни, когда мы будем вместе с нею радоваться синему далекому небу, солнцу, такому здесь яркому и приветливому... Но, увы... Двери храма ее продолжали быть наглухо закрытыми... „Вера Федоровна больна... Вера Федоровна сейчас не может принять... Вера Федоровна просит ее не беспокоить...“ и т. д. и т. д. Это все било как молот и разрывало душу на части... Но иногда, благовестом отдавалось в ушах: „зайдите... можно“. Но тут же добавлялось: „только на минуточку“. „Что же я успею сказать и передать в минуту?“.. Но я радовался и этой минуте... Разумеется, ничего о том, чего жаждала душа моя, я не успевал рассказать ей — все смешивалось и путалось, и торопливость овладевала мною; и я покидал ее уни-

чтоженный и растерянный еще больше. Боже, до чего доходил я тогда! Мне стыдно писать теперь эти строки, но я был наивен и непосредствен, муки мои терзали меня стихийно и в этом мое оправдание...

Помню, однажды, переполненный всеми этими мыслями и чувствами, я подошел к подъезду ее гостиницы и вдруг увидел, как вышла она, окруженная всем своим штатом, нарядная и торжественная. Я остановился в отдалении и с грустью смотрел на нее. Зачем эта пышность?.. зачем эти люди? Разве не ложь все это?.. О, Вера... святая и прекрасная... зачем лжешь ты себе самой?..

Сбросить прочь бы скорей этот пышный наряд...
И уйти...

О, я знаю куда... Я повел бы тебя по волнам Иртыша... к свету... к солнцу... к могучим горам... на широкий простор... и отсюда взглянули бы мы в далекую и великую ширь...

Я был одинок в это мгновение и погружен в созерцание и неподвижность. Было необычайно тихо вокруг. Звуки таяли в воздухе и все сливалось впереди в неясных, полупрозрачных очертаниях, уносилось далеко, далеко ввысь... В воздухе щебетали птицы и сверкали надо мною нежные их крылышки солнечным блеском. Мгновениями вдруг прорезывал воздух треск льда, и снова — торжественная тишина... Далеко звучал старый колокол, и плыли по широкому синему небу к далеким горам, высоко надо мною, белые

облака, и потом исчезали за такими же синими, как и небо, горами... Что было там? Все во мне трепетало и улыбалось—неведомому городу, неведомым людям, которые так же, как облака, плыли в воздухе мимо меня... Мне казалось— люди словно сливались со всем вокруг... Впрочем — это было одно мгновение... Вера Федоровна исчезла... люди же были озабочены и недоступны.

„Люди!.. Люди!.. улыбнитесь, встрепенитесь, посмотрите, как все светло и радостно! Вдохните в себя полной грудью красоту баюкающего вас мира!.. Разве в нем вы — не братья и не сестры друг другу?.. Разве все мы — не дети одной зеленой земли под одним солнцем и светом".

Упоенный, в этот день я долго бродил по улицам, бродил, пока не зажглись огни в домах и не спряталось солнце и не заиндевело морозом все вокруг.

Таких дней было много. Я жил почти как во сне. Очень часто, возвращаясь домой, я заставал моих товарищей спящими... иной раз они пили чай, балагурили, шутили и тогда как бы иронически спрашивали меня: „где бродил? что видел, буйная головушка?" — и у них были такие насмешливые и любопытные лица... „Рассказал бы вам, рассказал бы, дорогие, да не смею... заповедано... ибо высмеете вы меня". Но иной раз я не выдерживал и начинал рассказывать как исступленный, радостно захлебываясь... А они — знай, помалкивали, да снисходительно послушивали... Разве для этого пела душа моя? Нет, — она

хотела ответной радости, ответного вдохновения, яркого и могучего... И казалось мне, — вот думают они: чего хочу я от них, куда зову, что проповедую?.. Но ничего не хотелось мне, никуда не звал я и ничего не проповедывал, — просто любил от полноты души моей и жаждал только, чтобы и меня любили и улыбались бы все радостным смехом... от того радостным, что живем, видим и слышим и все мы — дети единого мира. Как расскажу это? как растолкую?.. Загадочное и вечно непонятное подымалось в душе моей и терзало ее бесконечно. Ушел бы я, ушел навеки куда нибудь в горы, в леса, в степи привольные и жил бы там, блюдя и любя всякую тварь, восхваляя ее песнопениями... Но нельзя было... Внутренний голос властно удерживал меня, — точно что то еще не свершила душа... Чем больше думаешь над людьми, тем ближе делаются они тебе и тяжелее тогда оставить их, забыть и уйти от них... Так все плакало во мне и вместе тянулось к людям, к близким. В глубине души не терял я надежды, что рано или поздно мы улыбнемся друг другу, заглянем доверчиво в души и вдохновением разгоним тяжелый сон, унылую бескрылость, беззвучную и безрадостную... О, если бы только она захотела!.. Ведь стоит ей призвать всех нас, подойти к нам большою душою своей и растает лед и станет все иным совершенно...

В этих мыслях и надеждах проходили мои дни в Иркутске и бессознательно во мне самом, в минуты долгого бесплодного ожидания, поднимался глухо, где то в глубине души, непо-

нятный протест. К кому и против кого? Неужели же к ней и против нее... Нет, тысячу раз нет!.. С каждым днем, с каждой минутой росло мое напряжение и, казалось, что она была такой далекой оттого только, что мало верила людям, не смела верить им, оттого и не шла к ним. Сами же они ничего не знали о себе и не умели позвать ее. Не потому, конечно, что они были дурны, но от робости и темноты. Разумеется, она должна была облегчить возможность разорвать темноту эту... Что стоило ей обласкать, обнадежить, вдохнуть веру и любовь. Не она ли умела любить? Не в ней ли протестовало все против пошлости и душевной черствости. Какие огромные тайники любви были скрыты в ней... Когда играла она Нору, Лариссу [1] и Рози [2], — как ярко чувствовалось все это! И разве только сцена? А ее улыбка, глаза, наполненные скорбью... нет, нет, — она не только на сцене, но и в жизни прекрасна... Может быть большая неправда легла между ею и людьми и люди виноваты в этом... Они втоптали все святое в грязь, они оскорбили ее и оттого она ушла от них... „Но зачем же от всех?“ — мучительно спрашивал я себя. Или ждала она принца, который не остановился бы ни перед чем, чтобы дойти и поцеловать ее, как прекрасную царевну, в спящем и заколдованном замке?.. О, тогда она встрепенулась бы такой же юной

[1] Лариссa — героиня драмы А. Н. Островского «Бесприданница».

[2] Рози — героиня драмы Г. Зудермана «Гибель Содома», одна из блестящих по выполнению ролей Комиссаржевской, игранная ею еще в бытность артистки в Александринском театре.

и прекрасной, как была когда то, и все проснулось бы кругом, и улыбка ее обняла бы всех, и в миг -тот раскрыли бы свои лепестки неизвестные цветы, наполнив благоуханием своим весь мир...

Так думал я и неудержимая сила влекла меня к ней. Все, все скажу я ей. Может быть впервые она услышит голос, который не сможет лгать и не подойдет к ней с лестью, но с призывом и правдой... Я говорил себе: „Буду молить ее быть для нас всех такою, какою мы чувствовали ее и знали под ее внешней броней: холодностью и недоступностью". И вот я решил написать ей письмо. Мне не удалось послать его, но случай дал мне возможность высказать все, что я написал... Это произошло неожиданно... Как то мы сидели с Бравичем и другими внизу в ресторане отеля, в котором она жила, и ужинали... Бравич был в ударе и о чем то горячо и мастерски рассказывал. Благодарное, почти трогательное чувство с первых же дней внушил он всем нам ласковым и сердечным отношением и, главное, вниманием, которое меньше всего можно было ожидать от него. Бравич словно чувствовал тайные наши горькие думы и старался дать всем нам то, чего мы так страстно ждали от другой и не имели. Он был для нас добрым старым другом и за это лично я, думаю, все мы благодарили его всей полнотою сердца...

В тот вечер, о котором я говорил, я был далек от всех... Все скользило мимо меня... В зале было шумно... играл какой то оркестр... веселилась публика... А я мысленно бродил

в маленьком верхнем коридорчике, за которым обитала она... И так тянуло меня к ней... безудержно тянуло... Здесь было много шума и света... здесь лилось вино... звенели деньги... всякое чувство тонуло в базарном веселье... было душно душе... Там же вверху, в тишине, в полумраке, сидела она, скорбная и печальная и думала свою вечную думу... „О чем?“... О, если б я мог узнать, разделить ее хоть немного... Отчего она не зовет к себе?.. Отчего молчит так упорно душа ее для моей?... Разве не страдаю я глубоко?... Разве не уношусь от всей пошлости жизни и не стремлюсь к ней, в чертог ее красоты и благородства?... И разве один я?... все мы, быть может“... В тумане мелькало передо мною лицо ее, худое и тонкое, и серые глаза ее, ласковые и детские, глядели на меня так печально в это мгновение и слезы туманили их. О чем же плакали они?... о чем тосковали?... Не о том же были их слезы?

И в думах своих о ней я обращался к тем, кто окружал меня в это мгновение... Вот Чижик... Он сидел молчаливый и ласково смеялся... Милый... Я пил за его здоровье и изливал на него весь прилив и восторг моих чувств... Чижик жался, смотрел на меня с удивлением и только спокойно спрашивал: „Что с вами?“. Я же молчал и улыбался. В душе моей, бог знает, что творилось. Словно бушевало и волновалось в ней море и громко хотелось кричать всем им о чем то большом и огромном... или убежать далеко, далеко от них... Все переглядывались между собой и

невольно смеялись надо мной... И потом перестали даже замечать меня, быть может от смущения, может быть из деликатности, но может быть и из за страха... „Бог знает", — казалось, думали они, — „что может он еще выкинуть".

Наконец я не выдержал, встал и пошел, нет, не пошел, а побежал наверх в мой коридорчик... Там было светло... и были открыты двери... Я слышал ее голос, мелодичный, звонкий и ясный... Дух замер во мне... Вдруг отчаянная решимость овладела мною и я вошел к ней. „Здравствуйте, Вера Федоровна..." — „Здравствуйте, Александр Авельевич..." — Она смотрела на меня с большим удивлением. Час был поздний... Что мне было надо от нее? Я поспешил ответить на ее немой вопрос... „Ничего... ничего... Я пришел только взглянуть"... Я сел и ни одной мысли в голове. Все — пусто. Я чувствовал, как начинали краснеть мои руки... потом шея... уши... Эта проклятая краска смущения ползла по мне все выше и выше — „конец всему: все перепутается и я уйду таким же глупцом, как пришел". Я сделал последнее отчаянное усилие... надо было победить себя во что бы то ни стало... Боже, помоги мне! Она о чем то спросила меня... О чем же? Ах, да... О том, где мы и что делаем? Я торжествовал... Теперь я понимал в чем дело: „надо отвечать... прежде всего отвечать, а там все пойдет само собой... Ну да, да конечно... мы в ресторане... сидим и пьем... Чижик, Вера и Женя... Алеша... и с нами Бравич..." Теперь я уже знал, зачем

я пришел... „Там так нехорошо, шумно... много кричат и пьют“... я не мог говорить об этом... стыдно было как то... и я замолк... но опять не во время и потому стало совсем неловко. Вдруг я выпалил неожиданно и прямо: „А я вам написал большое письмо“. — „Да?“ — сказала она с какой то странной жадностью и любопытством. „О чем же вы писали?“ — „Я не послал вам письма“, — ответил я сначала уклончиво, но потом решимость овладела мною и я рассказал ей порывисто и страстно о всех моих думах, о всем, что владело мною, чем страдал, жил и мучился все эти дни Сначала робко, но потом все сильнее и сильнее . . . . . .

. . . . . .

## 5

Здесь прерываются мои записи. Я их оборвал на пути из Ташкента в Петербург после того, как ушел от Веры Федоровны. С тех пор я не дотрагивался до них... Мне грустно, что они оборвались: в них много юношества, как ни наивны и ни сумбурны они. Теперь, когда я взрослым поднимаю их к свету из глубины двух десятилетий, записи эти освещают многое для меня из того, что тогда еще не было понятно мне... И я говорю: — в те времена и дни я познал тропы и тропинки к очень далеким и почти недоступным краям...

В человеке, как и на земле, есть края и вершины редко досягаемые и почти неизвестные, куда разными путями идем все мы...



К. В. Бравич

Еще от смелых мореплавателей и до пилотов наших дней о том неизвестном сложилось так много легенд, что ими одними оправдано все великое страдание человечества. Разве Колумб не поплыл по океану неизвестно куда, чтобы отыскать страну, о которой он только грезил?... И он отыскал ее... вопреки человеческому ропоту и неверию. Мог ли ошибиться Колумб? Конечно нет — на земле всегда есть страны, которые можно еще находить... Это он твердо знал... вера его не обманула...

Есть люди, которые также твердо знают, что человеческая душа — тот же бесконечно огромный мир, как и вся вселенная .. И в этом мире есть всегда страны еще никому неизвестные.

Когда я думаю о Комиссаржевской, мне она представляется именно таким Колумбом. Корабль — ее любовь, которую она когда то от кого то случайно получила, как некий великий и чудесный дар... Океан — это человеческая душа, в которую она однажды пытливо заглянула и увидела, что у нее нет предела, как нет его во всей вселенной...

Я представляю себе Колумба на борту его корабля, среди истомленных и измученных спутников, не знающих о том, что знал он, но ужаснувшихся перед стихией, куда он бросил их. Они наверное сжимали гневно кулаки свои, ненавидя его, и готовые его уничтожить, только чтобы итти не вперед, но назад, к берегам им знакомым и милым...

Вера Федоровна была тем же Колумбом в искусстве... И она шла к нему через любовь...

Я не могу назвать Комиссаржевскую абсолютным гением сцены, как я могу назвать Орленева... Но в театре, в искусстве она была абсолютно женственна и в этом ее исключительность и красота и, если хотите, мужественность, столь не отвечавшая ее нежной природе... Отсюда те странные противоречия ее поведения по отношению к людям. Она их любила безумно, потому что была рождена для любви, но она взвалила на свои хрупкие женские плечи тайну знания и берегла ее, как только может беречь женщина, когда действительно ею владеет тайна.

Что же узнала она? Я не помню как и когда, но в Иркутске же, однажды, Вера Федоровна рассказала мне о своей глубокой личной драме. Муж ее был красавец: он был большой художник, но, повидимому, в представлении Веры Федоровны — отъявленный негодяй... „Он меня ревновал безумно", — рассказывала мне Вера Федоровна... „Он носил меня на руках... писал без конца с меня портреты... И он был зверь!.. Однажды, когда он писал мои обнаженные плечи, вошел кто то... он бросился ко мне, как тигр, чтобы прикрыть меня"...

Граф Муравьев, ее муж, любил Комиссаржевскую хищной и страстной любовью... Когда Вера Федоровна рассказывала мне об этой любви, лицо ее было всегда загадочно... „Но он мне изменил", — говорила еще она, — „изменил с моей родной сестрой"... Повидимому, в любви своей она простила измену, но не простила навеки лжи... „После того он

пришел ко мне снова", — рассказывала еще Вера Федоровна, — „и клялся и уверял, что меня любит... но я узнала, что связь продолжалась... он же лгал... все время гадко лгал. Тогда случилось со мной что то ужасное... Я сошла с ума и была в сумасшедшем доме... целый месяц... Однажды, в болезни, я вдруг запела... Мой голос зазвучал, как звучит серебряный колокольчик... Когда я выздоровела, я твердо решила уйти на сцену"...

Комиссаржевская сумела отказаться от всего: — от довольства, от богатства, от сытой жизни, от блестящего положения светской, всеми любимой, женщины; в одном платье, без копейки денег, села она в третий класс, как она мило и забавно говорила потом „с мужиками", и поехала куда то на юг, чтобы играть и только играть, и заглушить тем тоску огромной любви своей, которую так неудачно познала она...

Когда она рассказывала мне об этом в Иркутске, прошло пятнадцать лет, как все это случилось... „С тех пор я никогда не видела его"... — говорила Вера Федоровна, — „но он наказан... жестоко наказан... Говорят, он страшно пьет и опустился"... При этих словах лицо Веры Федоровны было таким, каким, вероятно, было лицо Колумба, когда он, зная, что земля, которую искал он, близко, выслушивал проклятья и стоны своих маловерных спутников... Оно, наверно, было в те мгновения упрямым и страстным, глубоко грустным и жестоким в одно и то же время...

Да, Комиссаржевская узнала, что такое любовь... Раз познав ее, она не изменила ей.

Мне часто думается, что сцена для Веры Федоровны была случайною тропою, на которую толкнул ее неведомый кто то, толкнул для того, чтобы она поведала миру, что в мире любовь существует... Ее сценический путь — был гимном этой любви... В творчестве она искала образы, которые говорили бы о ней, мстили бы за ее поругание и были бы напоминанием людям, что в мире умирает все, кроме любви... Своей игрой Комиссаржевская воплощала эту принятую раз навсегда для себя истину, как никто... Образы, созданные ею, были полны переливающейся через край неудовлетворенной, непонятой и непринятой любви: Магда — в „Родине", Ларисса — в „Бесприданнице", Варя — в „Дикарке", Нора — в „Кукольном доме", Рози — в „Бое бабочек"... это непревзойденные никем создания, полные трепетного утверждения женской души, несущей в себе первобытный, как стихия, закон любви. Наконец, утомленная этой страстной проповедью, несущая в себе самой реальную жажду любви, Комиссаржевская вдруг почувствовала, что, раз вступив на путь отрешения от своего „я", принесенного в жертву чему то, — удовлетворяться понятными для всех словами уже невозможно... тогда ей захотелось слов неизведанных, никому не близких, кроме очень немногих, тех немногих, кто бежит от жизни,. от грубой реальности, к незримым вершинам-Тогда началась тоска по Беатрисе, Мелисанде, перешедшая в героическую жажду по-

двига... И, конечно, для такой, какою была Комиссаржевская, подвиг должен был быть чем то трагическим и исступленным... И ее последние творческие взоры увидели Юдифь и избрали ее...

Неудивительно, что Комиссаржевская была жестока к людям при всей своей любви к ним... Неудивительно, что жизнь была жестока к ней... У нее, у жизни, есть также свои законы, как есть законы у любви, пытающиеся преобразить жизнь.

Какова была Вера Федоровна в жизни? Мы знаем, какова она была на сцене, но какой она была в жизни, мы ничего не знаем, и для всех, кто соприкоснулся с Верой Федоровной, остается только одно — загадка. Мне лично кажется, что в жизни Вера Федоровна была абсолютной девственницей, в полном смысле этого слова... Как все девственницы, которые возводят девственность в культ, она была очень сурова, строга и недоступна... Говорят, Вера Федоровна меняла любовников, как перчатки, и жила всегда в приподнято-эротическом возбуждении... Говорили даже, что она и юношей привлекала к себе в театр не без тайного стремления. Все это — величайший, глупый, лживый вздор... И вздор, если допустить даже что все это действительно было... т. е. что она действительно знала пороки и страсти.

В том то и дело, что есть люди, к которым нельзя подходить с обычными мерками. У таких людей — двойная жизнь: одна — почти сомнамбулическая, в которой они скользят как лунатики, по реальной, общей для всех, обычной

жизни, и другая, главная, во имя которой они живут, трудно постижимая и редко кем зримая и кому доступная. Эту, другую жизнь, эти люди оберегают так же, как на востоке верные оберегают священные храмы, оберегают со священным ужасом, готовые в каждую секунду растерзать того из неверных, кто попытается переступить порог храма. Вся сила, мудрость, все существо у этих людей уходит на эту вторую для них единственную только жизнь... Людям же и обычной жизни—остается от них очень немного... потому что они скользят в реальной жизни или живут в ней мгновенно, стихийно, если они действительно сильны, т. е. если они способны не задумываться слишком много над тем, чтобы топтать все, что им мешает: когда это — страсти, они проходят через них стремительно, как идут люди через огонь, потому что эти страсти обжигают всех, но не их; их не засасывает болото, потому что по болоту они не ходят, а скользят или летают... Наконец, ничто не отравляет их в мире, потому что они владеют огромной силой, дающей им способность жить другой, для них близкой, их собственной жизнью... Не эта ли способность есть великий очистительный и жертвенный огонь, сжигающий в себе без остатка все ненужное, мелкое и ничтожное... просто все — без остатка.

Не потому ли реальная, т. е. видимая для всех, жизнь этих людей совсем ничего не раскрывает о них, ничего о них не говорит и по существу глубоко неинтересна, как материал для того, чтобы хоть что нибудь о них узнать...

Однако, это вовсе не значит, что нужно проходить мимо этой реальной жизни, как делали многие, кто хотел любить Комиссаржевскую... Эти многие умалчивали с великою, я бы сказал, фарисейскою грустью, обо всем теневом и страшном в ней и всегда с необыкновенным пафосом какой то голубой любви превозносили ее небесный, необыкновенный, исключительный талант, стремясь и душу ее нарядить в этот талант... Сквозь призму его они смотрели на нее и для них Комиссаржевская и — „белая чайка", „белая лилия", „нездешняя", „небесная", „струна натянутая", „струна незримая" и—бог знает еще что... Все это верно... Все это так. Комиссаржевская была такова, когда звучала, как актриса, перед восхищенною и умиленною толпою... Но она была и другая... это многие знали... многие боялись... и потому почти отшатывались от нее, в реальном, человечески близком смысле этого слова. В конечном счете, я думаю, что Комиссаржевская была, как никто, одинока... Разве восторг, похвалы, восхищение и поклонение уменьшают хоть на мгновение одиночество? В том положении, в каком была Вера Федоровна, человек словно всегда на возвышении, на пьедестале смешной и наивной лжи... Лживым ему нужно быть, иначе люди не смогут боготворить его. Отними у людей радость боготворения и они, как исступленные, уничтожат мгновенно свой кумир с такой же стихийной страстностью, с какою его обожествляли. Да... да... нужно быть лживым... и только лживым... И Вера Федоровна должна была лгать... Что если она

попробовала бы не лгать? Разве тогда бы ей не пришлось во всеуслышание сказать всем людям: „Вы — негодяи, мерзавцы, подлецы и животные... Вы топчете на земле самое нежное и прекрасное... топчете любовь... Вы оплевываете человеческую душу и самое ужасное, — душу женщины". Комиссаржевская не могла бы не сказать этого, если бы она не могла не лгать... С этим протестом она ушла от жизни и с ним пошла в искусство... На сцене всем своим творчеством, танцем ли тамбурина в „Норе" или в объяснении Магды с мужем, она всегда протестовала и говорила с гневом, говорила обо всем этом с такой великой страстностью, что заставляла трепетать человеческие сердца восторгом. Но это — сцена, колдовство, слова и чувства, которые никогда не принимаешь на себя, потому что они не к тебе направлены. В жизни же она была, в лучшем случае, — молчалива, потому что говорить реально не смела и боялась... Если бы она вдруг заговорила, ей никто и никогда не простил бы этого и жизнь бы ее уничтожила, умертвила точно также, как уничтожает и умерщвляет слишком дерзких, слишком восставших против нее... Ей оставалось только лгать... лгать... и молчать... И она молчала... молчала о самом ужасном, что случилось с ней... о любви к Муравьеву, об его измене, о том, что он же осквернил ее тело, отравил его, заразил страшной болезнью и тем ввергнул ее в пучину глубокой патологии, о проявлениях которой сплетничали и сплетничали без конца. Однако я, проживший с Комиссаржевской целый месяц



В. Ф. Комиссаржевская — Нора

с глазу на глаз в одной квартире, два года живший только ею, в поездке проводивший с нею ночи и знавший вокруг нее много людей, ни разу, ни на одно мгновение не видел ее болезненно-патологических проявлений. Я не хочу отрицать, что их не было... Возможно, что они и были... Возможно, и я бы увидел все это, если бы захотел увидеть. Но я жаждал найти другое, я осмелился заглянуть в другую ее жизнь, жизнь поруганной любви, которую она тайно для всех понесла через искусство. Вот почему я увидел в ней женщину в большом смысле этого слова, и вот почему, говорю я, что она пришла на сцену случайно. Она не была гением сцены, но она была абсолютным гением женственности, во имя которой заставила служить свой талант. Талант ее не был талантом актрисы в обычном значении этого слова... Строго говоря, Вера Федоровна была даже не актриса в узком смысле этого слова. Она не умела перевоплощаться в ролях, не умела создавать вполне законченного рисунка, как это делала, например, Савина; во всех ролях она казалась почти одинаковой: менялось платье, прическа, изменялись слова и ритм, но всегда оставались глаза, улыбка, глубоко страстный, трепетный, грудной, ей одной присущий, голос... И во всех ролях неизменно были места и мгновения, когда звучал, обнаженный до исступления, хотя и укрытый за сценической формой ее протест. Это был глубокий, мучительный, страстный протест во имя любви до одержимости, повидимому не покидавший ее ни на мгновение...

Этой любви на сцене она отдавалась без остатка и потому так захватывала всех, особенно женщин. В жизни же, очевидно, она искала только того, что питало бы эту исключительную одержимость, утончало ее и давало бы ей новые краски, формы и выражения... Отсюда — цепляние ее за художников, поэтов, и вообще за всех, кто был хоть сколько нибудь необычен, своеобразен и интересен. Ее нервные пальцы тогда словно впивались в грудь человека и готовы были разорвать ее, чтобы дать возможность детским, жадным глазам, любопытным до исступления, заглянуть внутрь и увидеть, как бьется и трепещет живое человеческое сердце, потрогать это сердце руками, если возможно, подержать его, и, когда бы оно билось горячо и сильно, тогда, быть может, коснуться его нежно губами своими, чтобы на одно мгновение запечатлеть поцелуй женщины, как некий дар, как благодать, которая для нее самой была священна. Но это на мгновение... Нужны были новые люди... еще более сложные, еще более интересные, необычные и любопытные... Ее неутолимый дух, безумно вопросивший жизнь о чем то самом главном для него, не мог и не смел останавливаться... Раз отдав достойному свой знак, свой поцелуй, как запечатленную мгновением награду, она — рыцарь ей одной известного ордена, шла дальше... дальше, чтобы снова найти достойного, и наградить его, и итти к другому. Таким образом, она как бы создавала огромную, но незримую армию, с которой она хотела утверждать любовь... свою любовь...

любовь оскорбленной, поруганной, но не изменившей себе души своей...

Такая любовь наполняла ее вереницей призраков, странных грез, думами и мыслями о чем то беспредельном, о чем то ином, чем все на земле, прекрасном как сон и вместе глубоко жутким, потому что малейшее прикосновение жизни к миражам, наполняющим ее до сладостного исступления, могло разрушить все мечты ее, т. е. ее собственное преображение жизни, где в основе были стремления жертвенным духом своим перевоплотить жизнь. А вместе с тем — жизнь шла... Она никогда не умирает, раз бьется сердце... Но от этой жизни ей было горько, мучительно, больно так, что она боялась, должна была бояться ее. Даже дневной свет ее пугал... И не напрасно, вовсе не только от одних больных нервов, любила Вера Федоровна темноту, любила закрывать окна глухими шторами, и целыми часами, в ожидании спектакля, проводить полулежа на своей кушетке, в этом полумраке, шевеля лишь беззвучно губами, устремленная вся в какую то неизвестную даль, очами своими, в глубоком, ей одной понятном, трепетно-молитвенном молчании... Люди тогда скользили вокруг нее — бесшумно... она любила тогда, чтобы ходили на цыпочках и не говорили громко... любила в те мгновения видеть глаза такие же бездонно печальные, как и ее... и искала, звала и ждала их...

Но были ли такие? возможны ли они часто? Кругом — были глаза, — или устремленные к ней, как на богиню — это те, кто слепо

боготворил ее, — или бегающие, пугливые, — это те, кто не выдерживал ее глаз... или, наконец, — те, которые жадно искали ее, потому что им казалось, что она искала их.

Кто мог понять, разобраться во всем этом, и тем более, что она никогда не говорила ни о чем... С людьми она умела быть от головы до ног изысканно-светской женщиной, милой и обаятельной, простой и вместе коварной, как все те, кто знает, какая огромная и притягательная сила в уменьи властвовать над людьми. В конце концов люди сами принуждали ее к этой властности и, естественно, властность (за которую тоже так часто обвиняли Комиссаржевскую) стала для нее привычкой... Эта привычка создалась невольно, от того же одиночества и исключительности, — раз пережитой ею неправды, раз изменившей ей жизни... За этой привычкой, в Комиссаржевской плакали всегда глаза маленького восьмилетнего ребенка, который, казалось, бессилен был отомстить за разбитую куклу, но горе которого от разбитой куклы было не меньше страдания самых могучих владык, утерявших свои царства...

Мне часто кажется, что, если бы Комиссаржевская была нетворческим человеком, она после всего, ею пережитого, должна была бы стать озлобленной, сухой, эгоистичной и черствой женщиной, для которой весь мир был бы лишь сплошной, мучительной мукой, отчаянием и проклятием. Но, благодаря одаренности и силе творческого духа, только благодаря этому великому дару, она не стала такой...

Комиссаржевская не похожа на тысячи, — она исключительное явление женской души... И потому и жажда ее исключительна. Чем дальше вперед, тем труднее обстановка, т. е. возможность утолить себя правдой реальных законов природы и жизни; один упущенный момент и... кончено все, — ничто не возместит его, даже самая великая, жертвенная, близкая ей любовь... Пустыня бесконечна и в пустыне — только смерть...

Навеки и никем неудовлетворенная, как женщина, — Комиссаржевская требовала подвига в любви, подвига великого, исключительного и сверхчеловеческого. Она часто говорила: „Пять и два... три и один... Никогда пять и пять", — т. е. никогда для нее не было, чтобы ей возвратили полностью, что давала она.

Любила ли кого нибудь Комиссаржевская? Я думаю — нет. Она знала только жажду любви, сжигающую ее, как самум в пустыне. И ее жажда была велика и огромна, потому что она не знала удовлетворения, никогда не знала счастья, которое дает возможность уберечь от смерти росинку. Для нее росинками были лишь собственные создания, творимые ею образы, в которые она перевоплощалась вся. И вот почему она жила только мгновениями. От мгновения до мгновения был путь ее жизни. Она заставляла и других думать, что жизнь не что иное, как мгновение... И от мгновения до мгновения — подвиг и труд... Великий труд и великий подвиг. Она всегда говорила, что любовь — это труд... „Надо уметь учиться любить, надо уметь трудиться в любви". В такой фило-

софской концепции любви, повидимому, для нее была вся ее жизненная цель, — только в ней... В юности же моей казалось все это иначе... Да, труд и уменье — это принимал я безоговорочно. Но в то же время во мне ясно звучало иное: — радость, самая простая, быть может, детская радость, что вот можно любить, можно радоваться счастьем от любви, что любовь есть и просто любится. Для меня любовь была как переполненная чаша. Она была, подобно тому, когда звонкий жаворонок поднимается к солнцу, или рыба плещется на волнах, или кружится птица в воздухе, — она была в принимании жизни, в ощущении ее без остатка, так, чтобы можно было захлебнуться в ней.

Помню, однажды, в Сибири, поезд наш остановился в пути, среди огромных, пустынных пространств. Это было совсем раннею весною. Листва только что рождалась на деревьях. Впереди виднелась, версты за полторы, опушка леса. Мне вдруг захотелось нарвать для Веры Федоровны первых весенних зеленых веток... Я стремглав бросился к опушке, несмотря на крики всех наших, всей поездной прислуги и пассажиров вообще. Жажда жизни, ее ощущение так переполнили меня в тот момент, что я не в силах был противостоять ей. И я помчался к роще с такой силой и быстротой, что, казалось, в одну секунду достигну ее... Я добежал, наломал в мгновение охапку зеленых веток и пустился назад. И все это под тревожные свистки паровоза: поезд остановился только на мгновение. И разве было мыслимо оставить меня в этой сибирской пустыне? Когда

я подбежал к уже начавшему движение поезду, я не слышал ни криков, ни гнева, ничего вокруг себя, — я видел только ее удивленное, встревоженное лицо и тогда, сияя радостью, я бросил к ее ногам мои зеленые ветки. И я уловил на ее лице, как ни была она встревожена и испугана, правда едва заметную, но также— радость. Одним этим мгновением я был вознагражден за многие муки, какие испытывал тогда, взяв на себя жажду подвига какого бы то ни было, которого, как мне казалось, она требовала. Да, я был уверен в те дни, что именно подвига хотела и жаждала она... „Любовь, подвиг и труд... от мгновения до мгновения, — труд и великая школа". И вот мне казалось тогда, что в один какой то неведомый для меня момент, в те дни моей юности, она незримо подошла ко мне и сказала безмолвно душою своею: „Удовлетвори мою жажду и я вознагражу тебя так, как никто..."

С того мгновения жизнь моя превратилась в жертвенное стремление свершить великий подвиг удовлетворения жажды одной из самых неудовлетворенных душ, какую я когда либо встречал в моей жизни.

И я стал проделывать невероятные вещи, при воспоминании о которых я не могу не улыбнуться теперь. Вот, например, в Харбине, после одного чудесного момента, подаренного мне Верой Федоровной, я вообразил, что недостоин был его, ибо еще слишком мал был во мне труд для любви и не было настоящего еще подвига. Вообразив все это, я стал придумывать, как найти путь к нему.

Для этого нужно было огромное напряжение и я ухватился за первый попавшийся способ довести себя до такого напряжения. За Харбиным верстах в десяти или пятнадцати расположилось огромное страшное кладбище. Дорога к этому кладбищу проходила через разбойничьи, хунхузские, китайские деревни. Кладбище, окруженное пустынными равнинами, само по себе было действительно невероятно огромным, — в нем соединялись кладбища, кажется, всех народов, населявших этот старый китайский и вместе полуевропейский, полурусский, город. Я решил, в течение трех дней подряд, проводить ночи на этом кладбище. Не взирая на все слухи и ужасы, которые ходили и жили вокруг него, ежедневно, когда наступал глубокий вечер, в полной тьме, я выходил на широкую Харбинскую дорогу и пятнадцать верст шагал по ней к нему. Ночью я приходил туда, бродил там несколько часов и только к рассвету возвращался домой. Об этом я никому не говорил и никто бы этого не узнал, если бы на третьи сутки меня не арестовал на кладбище воинский пикет, дежуривший там в предотвращении разбойничьих покушений на могилы. Под конвоем пикета я был возвращен в город, и Вере Федоровне пришлось выручать меня, что, разумеется, она и сделала.

К чему же я все это проделывал? Да потому, что глубоко уверовал в любовь, как в подвижничество, и уверовал с удивительной наивностью, воображая при этом, что этого требует она. Но требовала ли она или не требовала, клянусь — я и сейчас не могу с уверен-

ностью решить этого вопроса... Я уже говорил, что мы знаем, какова была Комиссаржевская на сцене, но мы ничего не знаем, какова она была в жизни... В жизни же она была — загадка... И только иногда, редко, редко, после многих мук, которые я брал на себя, подобно описанной, — она вдруг раскрывалась передо мною в ярких и ясных, светлых, простых мгновениях. За одни эти мгновения я готов был вновь и вновь брать на себя новые муки и свершать еще и еще какие угодно, хотя бы самые нелепые, подвиги...

Но вот о мгновениях... Помню, в Иркутске, после моего разговора с ней, тогда, когда я рассказал о письме, что я собирался послать, разговора, о котором я уже упоминал в своих записках юности, пришли дни суровой замкнутости и молчания ее со мною. Потом наступили другие... Однажды, она позвала меня к себе в номер и попросила прочесть вслух для нее „Молчание" — Эдгара По [1]. Это было после первых наших спектаклей в Иркутске, когда она выздоровела; кордон, охранявший ее, ослаб, и доступ к Вере Федоровне стал легче. В тот день в комнате Веры Федоровны было светлее обычного. Шторы были подняты наполовину. Она лежала на кушетке с укутанными ногами и, казалось, была погружена в глубокое раздумье... Лицо ее было очень б едно и глаза лихорадочно горели. „Читайте", — ска-

[1] По, Эдгар (род. 19 января 1809 г., ум. 7 октября 1849 г.), выдающийся американский писатель. Упоминаемые здесь «Молчание» (1840) и «Аннабель Ли» (1849) принадлежат к циклу лирических стихотворений Э. По. (Последнее, как предполагают, навеяно воспоминаниями об его преждевременно умершей жене.)

зала она мне и протянула маленькую изящную книжку Эдгара По. Сначала она попросила прочесть „Аннабель Ли", а затем „Молчание". Когда я читал эту жуткую, трепещущую, невозможно исступленную поэму — мой голос несколько раз замирал и пресекался... Вера Федоровна не делала ни одного движения, не говорила ни одного слова... Казалось, она сама тогда олицетворяла великое молчание... я же был тем человеком, который затрепетал до ужаса, когда дьявол начертал свое последнее слово на скале его одиночества... Несколько дней после этого я ходил совершенно затуманенный...

Скоро мы поехали с Верой Федоровной в один дом. Это был дом некоего Кнорринга, начальника Забайкальской железной дороги, которого я знал. Кнорринг, страстный поклонник Веры Федоровны, попросил меня, чтобы я умолил ее посетить его дом. Надо сказать, что Вера Федоровна абсолютно нигде не бывала и почти никого не принимала за все время нашей поездки, особенно по Сибири. На приглашение же Кнорринга она откликнулась, может быть в благодарность за то, что Кнорринг дал нам вагон на все время нашей поездки по Сибири. (Это был прекрасный Пульмановский вагон, который часто заменял нам во многих городах гостиницы.)

На вечер к Кнорррингу мы поехали вдвоем после спектакля... Вот тогда я узнал о мгновениях, которыми была так полна Вера Федоровна, умея их давать и отнимать одновременно, как никто.

Мы поехали к Кнорррингу в роскошной коляске, специально присланной за нами. Долго мы ехали вдоль бурно застывшего широкого Иртыша. Сияли огромные, как грозди, звезды на небе; было необъятно и необыкновенно тихо и торжественно, как только бывает в Сибири... Вера Федоровна близко, близко прижалась ко мне... Лицо ее было поднято к небу... глаза смотрели в его глубину и мне казалось, что они были глазами Беатрисы... В ту ночь, к моему великому удивлению, она просто и ясно, по детски просто, рассказывала мне свою жизнь, о своей любви к Муравьеву, о своем брате Федоре... жаловалась, как ребенок, на него и в первый раз я видел Веру Федоровну нежной и слабой и вместе необыкновенно светлой и простой.

Но вот мы приехали к Кнорррингу. Нас ждали с ужином и было много гостей... Избранное иркутское общество. Веру Федоровну встретили с огромным почетом. Был сервирован замечательный ужин с исключительными закусками и исключительными винами... Но едва Вера Федоровна вошла в гостиную, едва ответила на приветствия и уселась к камину, как вдруг она погрузилась в молчание. Я был поражен... Только что мы ехали с ней, говорили так много и хорошо, она была ясной и простой и вдруг тут.... впрочем, что можно было сказать, какой она была тут... она просто молчала и молчала так, что вместе с ней замолчали все. Пока еще гости и мы сидели в гостиной, кое какой разговор поддерживался; но когда все уселись

за стол и стали ужинать, ни о каком разговоре больше немыслимо было и думать... Вера Федоровна, едва дотрагиваясь до пищи и вина, молчала... И все вдруг замолчали окончательно... Только слышно было, как неловко ерзали ножи и вилки по тарелкам; присутствующие, со смущенно опущенными головами, казалось, буквально силились что нибудь сказать. Но ничего не выходило. Так и прошел этот замечательный ужин и вечер... Все вздохнули свободно только тогда, когда началось прощанье... Здесь посыпался поток всяких приветствий, благодарностей и т. п... Но и на них Вера Федоровна отвечала лишь полуулыбкой и так и не произнесла почти ни одного слова.

Когда мы вновь ехали с нею в коляске — была уже глубокая ночь... Еще ярче горели звезды... еще огромнее было черное небо и, казалось, еще необъятнее под ними земля... Вера Федоровна также тихо и близко прижималась ко мне... также страстно смотрели ее огромные глаза на звезды и она снова много, ясно и просто, по детски просто, говорила... Я был счастлив и еще большим благоговением проникся к ней в тот момент...

Проводив ее до гостиницы, я и не подозревал, прощаясь с ней и целуя ее руку, что с этого момента не увижу ее долго. Но это случилось. До самой Читы я не смог сказать Вере Федоровне почти ни одного слова... Мы встречались на спектакле, вместе ехали в вагоне, здоровались друг с другом, но, едва я пытался заговорить с нею, как, очевидно,

со мною происходило то же, что с теми, кто был тогда на вечере у Кнорринга... Говорить было нельзя... невозможно... слова замирали на устах... и вот начались мои страдания и муки, которые не поддаются никакому описанию... Словно на мгновение открылось передо мною небо и вдруг вместо него — черная жуткая бездна... И тогда я сказал себе — вперед... нужен подвиг, нужна еще большая страстность, большая напряженность и сила, и небо вновь откроется мне... Так и жил я в полном отчаянии, но не теряя веры, что буду вознагражден за все мои муки. Правда, проблески надежд как будто были для меня... Редко, редко, вдруг ее взгляд останавливался на мне и тогда в глазах ее я читал одобрение и надежду... но только на мгновение... Едва я успевал взглянуть в них, как они мгновенно же потухали и снова смотрели такими, что останавливались слова на устах.

О как я завидовал в то время Алеше Феона, с которым Вера Федоровна была неизменно проста и мила! Впрочем, и у него я подмечал моментами глубокое страдание, хотя и по иному... Удивительно, как умела она покорять людей. В противовес мне, Феона был чрезвычайно выдержан и спокоен в жизни, но и он временами терял это спокойствие до смешного. Помню, в Иркутске же, на вокзале, когда мы уже уезжали, мы сидели вчетвером: Вера Федоровна, Феона, Чижик-Подгорный и я... Вдруг Феона уставился на Веру Федоровну и в течение целого часа не спускал с нее глаз... Вера Федоровна мило проводила рукой между

собой и его глазами, отмахиваясь от него, смущенно улыбалась и говорила все время: „Да не смотрите на меня так, Алеша". А он смотрел... он не смотрел, а глядел на нее исступленно жадными глазами. Впрочем, непосредственность этого взгляда была так очевидна, что сердиться на него было невозможно и Вера Федоровна не сердилась... Загрустил к тому времени что то и Подгорный... Я же замкнулся в своей жажде жертвенного подвига во имя той, кого избрала душа моя, как свою властительницу и владычицу, в мир которой я хотел проникнуть.

Итак, в Иркутске началась огромная и сложная жизнь четверых, которая не прекращалась до конца, почти до последних дней Комиссаржевской. На дальнейшем пути эта жизнь развилась и превратилась в исключительный культ и сама Вера Федоровна разделяла его, давая мгновениями каждому то, чего он жаждал и чего просил.

От мгновения же до мгновения, я не знаю, что переживали и испытывали другие, ибо мы тогда не делились друг с другом своими переживаниями, но я хорошо знаю и помню то, что я переживал сам—мои думы и мысли о ней... Они заслонили передо мною все в мире в те дни и мне часто кажется, что через сибирскую поездку, да и дальнейшую потом, передо мною прошел огромный призрак, ставший для меня словно тем миром, теми очами, сквозь которые я смотрел на все, и призраком этим была она сама. Моментами она переставала быть только призраком и тогда я видел близко-

близко перед собой ее очи, наполняясь блаженством и счастьем, — но потом эти очи вновь исчезали, расплывались, снова превращались в огромный призрак, словно растворяясь в нем и растворяя и меня, и я тогда, как осужденный, дантовский грешник, носился в пространствах неведомого мне мира, не зная даже своего греха... Но я придумывал грех и искал искупления... Что это были за искупления — я уже говорил и попытаюсь рассказать еще...

Да, Иркутск останется мне глубоко памятен. Помимо того, что с него началась совершенно особенная для меня жизнь, в Иркутске же я по настоящему стал близок с Комиссаржевской и на сцене. В поездке она заиграла свои прежние роли старого репертуара и заиграла чудесно, вопреки всем предсказаниям и злобствованиям, что Мейерхольд убил талант Веры Федоровны и искалечил его. Нет, этот талант зазвучал здесь с такой силой, что с первого же дня и до последнего он ни на мгновение не покинул ее... Сотни тысяч людей прикоснулись к нему с восторгом и благоговением... „Ах, не любил он... нет... не любил он...“ — пела она тогда в „Бесприданнице“ по всей необъятной России, перед сотнями тысяч людей, этот разрывающий душу в ее исполнении романс... И не было ни разу, чтобы, когда она пела, мы все, кто сопровождал ее и сопутствовал ей, вплоть до плотника на сцене, не толпились безмолвные и притихшие за кулисами; также не было ни разу, чтобы публика всех театров, во всех городах европейской и азиатской России не разражалась громом аплодисментов, ко-

торый всегда переходил в триумф после его исполнения.

Или вот — Рози в „Бое бабочек“... толпы гимназисток, рвущие в куски ее платок, иногда даже платье, с которыми приходилось вести отчаянную борьбу, иной раз вынося Веру Федоровну чуть ли не на руках, в полуобморочном состоянии, после спектакля... Тогда эта толпа подростков готова была от любви разорвать ее на части... А ее дикарка? звонкая милая Варя?[1] До сегодняшнего дня звучит во мне раскатистый, певучий, заразительный смех ее... Я, как сейчас, помню Веру Федоровну перед выходом в Варе... Она играла дикарку в простом русском сарафане, изумительно идущем к ней... Для этой роли она делала себе большие синие глаза... Почему то мне так запомнился ее маленький платочек вокруг плеч. Перед выходом она брала обеими руками концы этого платочка, вытягивала их вперед и начинала ритмически раскачиваться, сначала только улыбаясь, но потом все больше и больше заливаясь смехом... И только тогда, когда она опьянялась этим смехом, она стремительно выбегала из за кулис на сцену... И этот смех публика также почти постоянно встречала взрывом аплодисментов... А ее величественная Магда[2], когда пробуждался ее протест? Магда, звучащая гневом, с дрожащим

[1] Героиня в пьесе Островского и Соловьева «Дикарка».

[2] Магда — героиня в драме немецкого драматурга Германа Зудермана «Родина» или «Отчий дом». Излюбленнейшая роль в репертуаре всех драматических актрис всего мира, ибо Магда, осуществляющая право женщины свободно распоряжаться своей судьбой, в свое время являлась олицетворенным протестом против буржуазной морали.



В. Ф. Комиссаржевская — Ларисса

голосом, с глазами, мечущими любовь и злобу одновременно? Еще замечательнее Гильда... маленькая звонкая Гильда...[1] „Подайте на стол королевство Сольнес“... и голос ее звучал звонким, юношески страстным задором и силой... И, наконец, Нора... „Нора, отдохни... Нора, успокойся“...— волнуется Гельмер,—„сию минуту“ — звучит натянутый, как струна, голос... Голова ее в исступлении опущена вниз... исподлобья глядят также исступленные глаза... ноги же в бешеном, диком ритме дрожат и трепещут, как дрожит и трепещет вся она...

Я играл теперь почти во всех спектаклях и самые разнообразные роли, потому что Вера Федоровна нарочно давала мне именно разнообразные роли, убеждая меня, что для развития молодого дарования необходимо разнообразие... Так я играл в очередь с Бравичем в „Дикарке“, Крогста — в „Норе“, Макса — в „Родине“, Макса — в „Бое бабочек“, Егора — в „Детях солнца“, пастора в „Огнях Ивановой ночи“, в дальнейшем патера — в „Сестре Беатрисе“, пророка — в „Юдифи“, профессора — „У врат царства“ и многие другие.

Правда, все эти роли приходилось играть почти без репетиций, в заранее обусловленных мизансценах, но все же они меня многому научили... И самое важное, что в этих спектаклях я познал радость настроения на сцене, не вымученного, не придуманного, не сделан-

[1] Гильда — героиня драмы Ибсена «Строитель Сольнес». В пьесе она является, как животворящее начало, побуждающее Сольнеса подняться из того житейского болота, в которое он, было, опустился.

ного только, но глубоко непосредственного и потому именно радостного...

Если у Орленева я коснулся самой стихии, то у Веры Федоровны я постиг радость уметь слышать во время игры огромную внутреннюю музыку, которую ни с чем нельзя сравнить. Когда, например, происходило опьянение Рози в „Бое бабочек" и она становилась действительно такой маленькой и жалкой, — тогда невозможно было не плакать тут же на сцене. Или когда она в Марикке,[1] умученная семьей Фогельрейтеров, объяснялась с пастором, — так же невозможно было не плакать в глубине души своей. Вот почему, после каждого спектакля, я всегда ощущал огромный подъем, после которого не хотелось ни спать ни отдыхать даже, но жить и только жить... И я бродил, бродил без конца по неведомым улицам неведомых городов, в те дни, когда не оставался с нею и, возбужденный пережитым, творил сам для себя и перед собою гимны во имя ее, чтобы на утро рассказать об этом ей, когда это бывало возможно... Но, повторяю, эту возможность она допускала не так часто и оттого во все те дни было так много вместе с радостью и страдания, хотя оно, это страдание, и было сладостным Все же оно испепеляло иногда меня и в конце концов я изнемог под ним... Но я забегаю вперед.

Вслед за Иркутском мы приехали ранней весной в Читу... Как сейчас помню этот маленький чистенький городок, окруженный со всех

[1] Марикка — героиня драмы Зудермана «Огни Ивановой ночи».

сторон горами. В те дни он был залит солнцем... В моих воспоминаниях о Чите смешались своеобразная американизация и нетронутая первобытная жизнь. Среди небольших, простых, как русские избы, сибирских домиков, на самой середине города, возвышался огромный, американского типа, отель... По холмам, за городом, только что сполз снег и они были покрыты лиловыми коврами красивых, огромных, как большие колокольчики, подснежников... Такие подснежники я видел только в Сибири...

В Чите радостно, наконец, вздохнул я... Однажды шел я по улице. Было около 12 часов дня... Сияло солнце и голубели далекие горы. И вот на одном из поворотов маленькой улички я увидел Веру Федоровну... Она была весенняя и красочная... Заметив меня, она замахала зеленым зонтиком мне навстречу и, когда я подошел к ней, в первый раз была со мной, после немногих иркутских дней, совсем простой, чарующе-ласковой, милой и приветливой... „Будем гулять сегодня..." — сказала она... Только одна Вера Федоровна умела так преображаться... Я шел рядом с 18—19-летней девушкой... Все радовало ее: смешная собачонка, которая, задрав хвост, безо всякого смысла носилась взад и вперед перед нами, первые весенние цветы, которые я срывал поминутно и дарил ей, мостик через канаву, на котором мы чуть не перекувырнулись, и далекие голубые горы, куда она пообещала непременно со мною поехать...

Через несколько дней мы наняли коляску и поехали в горы... У Веры Федоровны, как

я уже говорил, была особенность разделять дни и встречи... В тот день, она заговорила со мной о Голгофе... Показав на обнаженный высокий горный холм, она сказала: „Вот на таком холме был распят Христос..." — и лицо ее в этот момент, было бледным, вытянутым и почти суровым... Она походила на одну из тех женщин, которых пишут художники у пустого креста Христа, когда тело его с него снято... Мне стало жутко, но душа наполнилась новою жаждою неизведанного, сладостного и жертвенного подвига.. „У вас руки аскета",— сказала мне еще Вера Федоровна, когда мы уже спускались вниз... В тот же день, вечером, она позвала меня к себе и говорила со мной об инстинкте самосохранения... Она ненавидела в людях этот инстинкт... „Вот у Бравича так много его", — вдруг сказала она мне и загадочная улыбка, едва уловимая, коснулась ее губ... „Прощайте", — она протянула мне руку, которую я с благоговением поцеловал. Этот день снова опьянил меня жаждою нового напряжения, нового очищения, чтобы быть достойным ее.

Каким же образом достигал я, как казалось мне, подобного очищения? Только к одному стремился я — удержать, уберечь, не упустить в себе те миги, которые я получал от общения с ней... Если это была улыбка души ее, я напрягал все свои силы, чтобы эта улыбка во мне не исчезала и я оберегал ее для возможности новых улыбок; мне казалось, что если я нарушу в себе самом гармонию, к которой стремился, тогда я лишу и ее радости улыбаться...

В ранней моей юности одна очень умная и талантливая женщина, впервые раскрывшая мою душу, однажды сказала мне: „Мы, женщины, все такие счастливые, когда можем любить...“ Вот почему больше всего я боялся грубостью или нечуткостью отнять у нее радость улыбки и мне казалось, что нужны были сверхчеловеческие усилия внутренней напряженности, чтобы заслужить хотя бы одну улыбку с ее стороны и, таким образом, дать возможность улыбнуться и ей. Одним словом, в те мгновения мною владел величайший сумбур хаотических мыслей, чувств и ощущений, которые, по всей вероятности, я сам себе создал, но, быть может, в то же время этот сумбур возник и из целой гаммы ощущений и чувств, хлынувших в меня от близости к Вере Федоровне, а также и под влиянием бунтующего, утонченного творчества нашего театра. Дать себе полный отчет во всем, что я пережил тогда, я и сейчас еще даже не в силах. Но все это я считаю очень характерным для эпохи того времени, для эпохи существования подобного театра, как Театр Комиссаржевской, и тем более для эпохи самой Комиссаржевской.

Комиссаржевская была несомненно целая эпоха в жизни творческой русской мысли большинства интеллигенции тех дней и годов. Кто, как не она, была властительницей мыслей и чувств почти всего молодого поколения, жившего в ее время... Да, она была духовною любовницею всех сколько нибудь утонченно чувствующих и мыслящих людей своего времени. Не все ли равно, в чем и как выража-

лась и отражалась эта любовь? Важна сила этого отражения и выражения... И мне лично, как столкнувшемуся с ней совсем близко, удалось на себе самом познать эту силу и о ней я повествую, как могу и умею. До сих пор я коснулся ее истоков; в дальнейшем же для меня важно осветить наиболее яркие и красочные моменты в их нарастании и напряжении. В сущности два года для меня были одним таким моментом и потому невольно мои воспоминания о театре Комиссаржевской превращаются в лирическую поэму о ней самой. Что делать? О ней и о себе в соприкосновении с нею я не могу и не в силах писать иначе. В этом мое оправдание. Она вошла в меня неуловимо и призрачно. Она дотронулась до глубины души моей, что то открыла в ней, сдвинула какие то засовы, разорвала клапаны и оттуда, из самой глубины ее, брызнул поток, который неудержимым истоком понес меня, наполнив всего меня восторгом, радостью и мукою одновременно. Все, чем я жил тогда, что тогда предпринимал и делал, о чем мыслил и чувствовал, — все это было через нее и с ней, даже в те мгновения, когда она, как казалось мне, была бесконечно от меня далека.

Но, может быть, все это было игрой воображения, призрачной фантастикой, иллюзией и ничем больше?! Кто знает? Но и тогда не умаляется ее личность, способная рождать подобную фантастику и радость. Всякая любовь для Веры Федоровны была возможностью пробуждения от трагического страшного сна, от летаргического сомнамбулизма и естественно,

что она не могла не делать больно тем, кто осмеливался любить ее. Не казалось ли ей, что трепетным своим поклонением, своим боготворением я возвращаю ее к жизни, пытаюсь исторгнуть ее из пустынь, в которых пребывала она и которые она уже успела полюбить, как ядовитую, но вместе с тем сладостную привычку? Я же думал, что, возвращая ее хотя на мгновение к жизни, давая ей радость улыбки непосредственно к людям, полнотой своей улыбки — я думал, что даю ей исцеление, в котором, казалось мне, она так нуждалась. Она же наверное думала иначе. Кто был прав? Об этом никто не скажет... Но все это досталось мне дорогою ценою... ценою юношеского трепета, который или сжигает без остатка, или закаляет навеки... Ведь разница между мною и Верой Федоровной в то время была почти в двадцать лет. Я был еще совершенно неискушенным, юным и не знающим ничего о темных затонах человеческих душ. Она же была и чистой и грешной в одно и то же время... кроткой, как голубица, и хищной, как тигрица.

Хищничество — было вообще что то фамильное в семье Комиссаржевских, какая то страшная наследственность, какой то рок, тяготевший над этой талантливой и сумбурно-мятежной семьею. Но сквозь сумбур, сквозь все это хищничество — молитва и бог... Мистический, непонятный, неведомый бог голубой эпохи растерянного интеллигентского духа, взращенного в оранжереях самодовлеющего, эротическо-чувственного мистицизма, пришедшего от слишком

большой роскоши, от слишком большой изысканности, от переполнения наслаждением за счет моря никем неоправданных и никем неразгаданных человеческих слез. Ведь Комиссаржевская пришла и жила не в эпоху революционных бурь, в какую мы живем теперь... Она жила и была накануне их; она, как мандрагора, взросла на крови и потому так много демонически жуткого и сладостно прекрасного было в ней. Чутьем своего таланта она узнала все, через все прошла, но в силу особого своего положения, взращенная в оранжереях самодовлеющей привилегированной исключительности, которую знают лишь изысканные цветы садов — туберозы или орхидеи, — она жила и питалась ядовитыми испарениями и ароматами, естественно порождающими невольную властность, самовлюбленное утверждение своего „я", как стремление к господству, которое расцветает лишь на довольстве и всегда создает непроходимые грани между имущими все и неимущими ничего. Как те, что облекают себя в царские мантии, вынуждены быть перед людьми иными, чем они есть на самом деле, так и она, в силу той же одетой на себя мантии, принуждена была прятать глубоко в себе драгоценнейший дар души своей — свою ясную, светлую детскость. И она так глубоко запрятала ее, что для того, чтобы дойти до нее, хотя бы на мгновение, нужно было проходить через леса из сплошных шипов, колючек и терний. Но я пытался итти или, по крайней мере, воображал, что пытаюсь. Моментами я изнывал и падал и тогда мне казалось, что

я обливаюсь кровью. В те мгновения я думал, что имел право на что то... Вот не тогда ли ударяла она меня больно и отнимала от меня даже радость мгновений...

Впрочем, во всем, что я говорю сейчас, я далеко не уверен... Но то, о чем пишу я, было... несомненно было.

Пусть не подумают те, кто будут читать эти строки, что я говорю о какой либо особой близости моей с Верой Федоровной... За все время нашей интимной совместной жизни не было даже намека на эту близость и, если были мгновения, то это были скорее мгновения нарочитой недоговоренности, которая легла с самого начала в основу всех наших отношений, как тропы и тропинки в крае нездешнего, далекого мира, мира через духовные пустыни в жизнь и через жизнь — вновь в эти духовные пустыни... В те времена я был абсолютно девствен не только душою, но и телом... Вера Федоровна была для меня, в моем устремлении, скорее матерью, чем возлюбленной... и я был для нее больше сыном, чем тем, кто мог бы быть ее возлюбленным... В этом отношении ни на одно мгновение не прекращалась и не прерывалась наша близость, именно, в пределах тех, о которых я говорю. Я не отрицаю, что за всем тем, о чем пишу я, быть может, — была и настоящая влюбленность (по крайней мере с моей стороны), но об этой влюбленности я не знал, не знаю и сейчас, не думаю, не хочу думать и не смею думать, что она могла быть. Но разве можно что нибудь знать до конца, когда приходит то, что я пере-

живал тогда. Только одна Вера Федоровна умела пробуждать человеческие чувства, поднимая их на высоту, с которой теряешь все представления о действительности и по которой уже не идешь, а скользишь и летишь.

Помню, однажды, в каком то городе Сибири, Вера Федоровна после того, когда я рассказал ей все о моем детстве и юности, рассказал о том, как в далеком и чужом для меня военном корпусе избивали меня по традициям, царствовавшим тогда в подобных учреждениях, рассказал еще о своем одиночестве и ненависти ко всему, сопряженному с путем, на который толкнул меня воинственный дух моего отца, о моей борьбе, о моем непринимании всего старого строя, бывшим для меня воплощением сплошного насилия над людьми, рассказал о бунте против него и любви моей к третьему царству, которую вдохнул в меня гений Орленева, — помню тогда на прощанье она сказала мне, трепетному и возбужденному: „В вас много нежности, но нежность не взросла и не расцвела в вас. Зерна ее дали только всходы для трав, а нужно, чтобы распустились цветы...“ Эти слова тронули меня тогда до слез, и особенно то, как она сказала об этом. Меня тронула нежная сила, которую она вложила в эти слова... Только Вера Федоровна умела говорить что то глубоко важное в какие то самые нужные моменты, и говорить так, что все в вас начинало биться в судорогах, то радостных, то глубоко мучительных. В тот момент слова ее пробудили во мне радость и нежность и я ушел от нее с глубокою жаждою взрастить

в душе своей цветы этой нежности, чтобы отдать их ей все потом без остатка. Голос ее в то мгновение звучал, как музыка, и нервные пальцы рук ее словно действительно коснулись моего сердца. Я ушел от нее с запечатленным поцелуем на челе своем; он был незрим, но я познал его, я верил, что он был... Но вернемся к Чите...

После моей первой встречи в Чите с Верой Федоровной я стал приносить ей ежедневно охапки лиловых подснежников, которые покрывали холмы вокруг... Несколько дней она, благодарная, принимала их с чарующей улыбкой и я радовался тому, как ребенок. Жизнь в Чите пронеслась для меня как сказка... Сияло солнце... голубели далекие горы... как веселая шалунья, неслась с них весна... Вера Федоровна же была все эти дни такой же восемнадцатилетней юной девушкой, как и в самые первые дни нашей встречи в Чите... Мне захотелось чего то большего... чтобы она задумалась обо мне, заволновалась хоть на мгновение. В то же время я хотел показать свою мужественность, силу, право на ее улыбку и уважение. И вот каким забавным, полудетским путем я пошел ко всему тому... В Чите встретил я моего однокашника по Михайловскому училищу — Харнского. Он был сослан туда из за своих политических убеждений, — из гвардейской артиллерии в простую артиллерийскую часть, которая была расположена за Читою. С молодою женою, преданной ему и его любящей, он поселился в избушке, в деревне, населенной ссыльными каторжанами. Он

и жена сумели пробудить огромную любовь ссыльных к себе. Жена его была сестрою милосердия,—сам же он был любитель естествовед. Ссыльные постоянно толпились в их жилище и находили у этой четы совет, помощь и дружбу и неустанное пробуждение к мысли и знанию.

Узнав о Харнских, я, разумеется, навестил их... Проведя весь день у них в избушке, сложенной из пахнущих смолою бревен, и насладившись мудрой, простой и ясной, жизнью, я к вечеру вернулся в Читу на спектакль верхом на кляче, которую дал мне Харнский. И вот, полный устремлением и жаждой хотя бы какого нибудь подвига, я решил вместо того, чтобы вернуться к Харнскому на другой день,— отправиться на своей кляче к нему в ту же ночь после спектакля. А это было — рискованное путешествие: я не знал, во первых, туда дороги (деревня каторжан помещалась верстах в десяти от Читы, в девственном сибирском лесу), а во вторых, путь к этой деревне лежал через знаменитый Владимирский тракт, по которому не только ночами, но и днями брело немало всякого преступного люда. Да и зверья было на этом тракте также не мало... Однако, после окончания спектакля, я торжественно воссел на своего Россинанта и с переполненным от гордости чувством отправился в мое путешествие, так взглянув на Веру Федоровну, как мог взглянуть только какой нибудь средневековый рыцарь в глаза своей „дамы", которую он избрал для себя, как вдохновительницу новых подвигов во имя ее...

Чита помещалась вся на маленьком блюдечке, в огромной горной котловине; главная ее улица, совсем небольшая, проходила по самой середине города, от края до края и с обоих концов — ничего, кроме гор и лесов; по краям же горели огромные фонари и за ними — тьма... глухая, жуткая, мертвая... У конца улицы, на этой границе между городом и тьмою, я на мгновение заколебался, ослепленный светом огромных фонарей, который разделял город от неведомых сибирских пространств, но мысль о ней, о даме души моей и моего сердца меня окрыляла и я смело переступил черту света, за которой открылись объятия глубокого жуткого мрака. Через несколько мгновений он овладел мною всецело и я поплелся на своем Россинанте в абсолютной тьме и потрясающей тишине. Я ехал по знаменитому разбойничьему Владимирскому тракту, помня только об одном, что где то надо свернуть: но где — я не знал, да и не мог знать, потому что я ничего не видел. Медленно переступал мой конь с ноги на ногу и так, в абсолютной тьме, я проехал по крайней мере часа полтора, чувствуя только дыхание огромного сибирского леса, в диком безлюдьи и жути. Конь мой моментами вдруг останавливался, как вкопанный, вздрагивал и настораживался... Что то огромное и мохнатое вдруг выползало из тьмы леса, стерегущего дорогу, и медленно мимо меня и коня проползало через дорогу.

Может быть, это был медвежонок, может быть, — другой зверь, или только мое воспаленное воображение... Но ощущение жути

тогдашней ночи совершенно реально живет во мне до сегодняшнего дня. Однако, я ехал вперед, сладостно думая в сердце своем только о ней. Наконец я почувствовал, что заехал слишком далеко (до Владимирска было верст шестьдесят)... В тот самый момент, когда я почувствовал это, раздался вдруг свист и шум, звон колокольчиков и залихватское гиканье. Эта неслась навстречу тройка... Стиснув зубы, я набрался мужества и крикнул: „стой". На мой крик хриплый, густой голос вдруг захрипел пьяным басом: „Кто?.. Что? Что надо?.." Быть может, это был голос какого нибудь исправника, а может быть и просто подвыпившего армейского офицера, мчавшегося на кутежку в Читу. Как мог скромно, я попросил указать мне дорогу в нужную мне деревушку. Армейский офицер чиркнул спичку и, увидя меня, мои длинные волосы, жалкого моего коня, вдруг успокоился. „Сверните направо по тропинке", — буркнул он и тройка помчалась снова. Вдогонку он мне послал тем же пьяным хриплым голосом: „А вы не рискуйте, молодой человек, ездить по таким дорогам, да еще по ночам, — смотрите голова каждому дорога". Свист и гиканье замерли вдали... Снова наступила глубокая тишина. Я свернул на первую попавшуюся тропинку, но скоро утерял следы и этой тропинки. К счастью, густые тучи освободили небо и оно открылось все в крупных звездах. Когда стало почти светло от звездного блеска, я убедился, что никакой тропинки вовсе и не было, а ехал я по густому огромному лесу совершенно неизвестно куда. Тогда

мне ничего не осталось больше, как предоставить себя всецело на волю коня. Я опустил поводья, и конь спокойно пошел вперед... Звезды спускались все ниже и ниже, они струились с листвы деревь, словно на каждом листочке было по звездочке. По лицу меня хлестали ветки, но удары их были мне сладостны. Я купался в лучезарном звездном потоке, отдаваясь весь сладостной нирване... Грезы меня охватили, я видел ее лицо перед собой, и, казалось, оно улыбалось трепетно-ласковой, сияющей так же как звезды улыбкой... „Дорогая,— в экстазе шептал я...—Ты видишь, каким блаженством наполнена душа моя... я ничего не страшусь, потому что думы мои — все к тебе..."

А звезды струились и струились... Их свет баюкал меня, конь же мой шел спокойно вперед и вперед... Я доверился ему вполне и не ошибся. К рассвету он остановился на опушке леса, за которой в котловине я увидал нужную мне деревушку...

Вечером того же дня, переполненный радостной гордостью, я смотрел на Комиссаржевскую, и хотя она не сказала мне ни слова, — загадочная улыбка, мне хорошо знакомая, снова скользнула по ее лицу... Каждый раз после такой улыбки всегда приходило что то неожиданное: иногда это было нежное прикосновение рук ее к моему сердцу, иногда — длительный искус глухого и неведомого, непонятного исчезновения. Тогда я снова начинал думать, что нужны еще напряжения и снова искал их, пока не начинали дрожать мои нервы и меня не трепала по настоящему буйная лихорадка. Так продол-

жалось много и долго... Омск, Томск, Красноярск—это были сплошные напряженные искусы. Их на мгновение прерывали ее улыбки, в которых она раскрывалась мне с великою нежностью и замыкалась снова. Но вот наступили, наконец, дни, когда пришла спокойная, гармоничная радость довольно значительной и длительной близости с Верой Федоровной. Однако, прежде о Харбине и Владивостоке, куда мы поехали непосредственно после Читы.

Харбин — глубоко экзотический город... Европейская культура перемешалась в нем с азиатской... Японцы, китайцы, китайские и японские кварталы... странные базары, где одновременно смешались роскошные, почти европейские магазины и рядом — открытые публичные дома, в которых китаянки в нишах, как в витринах, выставляют себя на продажу... площади, на которых отрубают головы, с толпою, спокойно глазеющей на казнь и где также спокойно прогуливаются русские дамочки офицерства... китайская и русская полиция... бесчисленные лавчонки и чайные, где творится подчас бог знает что... И самые разнообразные нравы и характеры, вместе с глубоко трагической, до ужаса страшной, обывательской жизнью... Я застал здесь несколько застрявших после японской войны товарищей по училищу. Некоторых из них я хорошо помнил. Это были серьезные, подающие надежду, умные, талантливые юноши. Теперь же они зверски пили и играли по ночам в кукушку. Я сам видел эту игру и сбежал от одной такой ночи в ужасе.

Я жил в Харбине все дни в огромном возбуждении. Но и не я один только, — Вера Федоровна нервничала тоже и была также возбуждена. Однажды она сказала мне: „Я хочу попробовать покурить опиум — достаньте мне его...“ Я пришел в ужас и отказался исполнить ее просьбу. Но она просила меня так убедительно, так ласково и нежно, что я не мог не уступить. Однако, я согласился достать только на том условии, что сначала буду курить сам, чтобы на себе самом испробовать результаты этого курения. Она согласилась, и я принялся за поиски. В Харбине достать его всегда возможно, несмотря на запрещение под страхом большого наказания. На окраине города мне удалось отыскать курильню. Когда я вошел внутрь, я увидел только подобие трупов, которые лежали на цыновках; некоторые были с открытыми, стеклянными, остановившимися глазами. Меня охватили отвращение и ужас, — воздух же курильни был пропитан таким терпким и сладким запахом, что от одного его только тошнило и кружилась голова... Я приобрел большую порцию опиума, купил прибор и все принадлежности для курения и отправился к себе в вагон, в котором в Харбине я жил в одиночестве. Вагон стоял на далеких путях. Было часов пять-шесть вечера, когда я добрался до него. Я вошел в купе, приспособил приборы и начал курить. При первых же затяжках опиума мне сразу же показалось, что я отправляюсь в какое то таинственное путешествие, прямо в густые облака и меня сопровождает один единственный спутник, безмолвный и загадоч-

ный, который казался мне ни больше ни меньше, как самим его величеством дьяволом... Много ли и долго ли я курил — не помню. Но кроме дыма терпкого и сладкого, я ничего не испытывал. Что и как было потом — не знаю... Помню только склонившееся надо мною близко-близко лицо Веры Федоровны, которая обеими руками держала мою голову и несколько раз повторяла мое имя... Я вскочил, выбежал из вагона и помчался по полотну железной дороги. Казалось, я мчался, перегоняя ветер... мчался без пальто, без шапки, в диком, паническом ужасе. Сколько времени я бежал — не знаю и не помню... Но меня нашли далеко от вокзала лежащим почти без чувств на полотне дороги. Кое как перенесли меня в вагон; потом Казимир Викентьевич Бравич взял к себе в гостиницу. Три дня я пробыл у него и он с большой заботливостью ухаживал за мной. Все эти три дня зеленый цвет стоял в моих глазах и люди, предметы, все окружающее казались мне зелеными. Это было ужасное состояние... И хорошо, что оно такое было... После этого у Веры Федоровны пропало желание курить опиум.

Однако, и это все показалось мне малым и вот почему следующим этапом моего безумия явились мои ночные путешествия по кладбищу... Я жаждал все новых и новых страданий, словно кто то шептал мне: „Еще... еще... ты еще так мало достоин ее...“ Я плакал, как ребенок, но ежедневно придумывал пытки. Вообразить только, в каком я был состоянии... Но вместе с муками крепла и радость, росла моя

любовь, росла и надежда, что я увижу когда нибудь радость и в ней, что глубокие морщины — следы ее страданий, разгладятся на ее лице и глаза ее перестанут быть суровыми и скорбными и она станет навсегда тою, какою умела быть лишь мгновениями — звонкой, нежной девушкой, за ясным взором которой растают все годы, все муки прожитых лет... Всех нас чистой душою своею объединит она тогда и мы, как дети, будем кружиться в радостном хороводе на нашем празднике творчества... Любящей и дружной семьею, крепко спаянной, мы, великие безумцы, ведомые ею, осуществим, наконец, на земле закон любви и гармонии, имя которому — третье царство. Так я думал в то время и пытался говорить об этом с Верой Федоровной, как мог и умел. Часто с улыбкой слушала она меня, иногда бросая загадочные, полные глубокого смысла, слова, скупые правда, но всегда и неизменно меня опьянявшие, чтобы расти, очищаться и крепнуть... Тогда я шел и шел, как безумный, дальше и дальше... вперед и вперед...

Может показаться странным, что я почти ничего не пишу о нашей труппе, о наших спектаклях... Однако, при всем желании, я не могу писать больше того, что пишу: мой собственный внутренный захват был настолько огромен в те дни, что заслонил собою все... Все мелькало передо мною в тумане... только то, что переживал я сам, осталось ясно в моей памяти... Кроме того, наша жизнь в то время шла в таком стремительном движении, что оставались только миги, которые я и описываю...

Мы отдыхали только в вагоне, во время перегонов, от города до города. Артисты, утомленные переездами и спектаклями, и сама Вера Федоровна жили в сущности очень немного: вставали поздно, затем репетиции, маленький индивидуальный отдых, где каждый стремился насладиться по своему... снова театр и спектакль. В театр мы приходили рано, а уходили поздно... Каждый спектакль натягивал нервы до последней степени... Вокруг было слишком много шума, людей, восторгов и опьянения. Так шла наша жизнь в поездке... Вполне естественно, что мы не успевали жить друг другом; тем более не мог успевать я, который беспрерывно и без остатка жил только ею. Но тем не менее, то, о чем я думал в Иркутске, о нашем общем сближении, — не покидало меня и в дальнейшем. Я глубоко страдал от того отчуждения, в котором мы невольно пребывали и, в конце концов, все же, между нами возникла тихая, хотя почти и безмолвная, дружба... С большою теплотою я вспоминаю Верочку Тизенгаузен, Любавину, Гордель, самого Казимира Викентьевича Бравича, который нередко сплачивал всех вокруг себя и, наконец, Алешу Феона, Владимира Афанасьевича Подгорного и Закушняка. Впрочем, одна часть труппы во главе с А. Я. Закушняком жила совершенно самостоятельной жизнью: они селились вместе, вместе гуляли, и их жизнь ускользнула от меня; другая — Гордель, Любавина, Верочка Тизенгаузен и я были связаны чем то единым, чем то таким, что было понятно без слов и незримо присут-

ствовало между нами... В иные мгновения мы были растеряны, как дети, иногда же радостны или скорбны... Впоследствии начались три совершенно отдельных жизни, захватившие каждого целиком... Алеша Феона, В. А. Подгорный и я, мы трое, каждый по своему, любили Веру Федоровну, и эта любовь странно сближала нас и так же странно разобщала. В конце концов мы все трое стали близки к ней, каждый в отдельности и все вместе... Те, кто были с нами, следили за этой близостью, радовались и горевали вместе с нами нашими радостями и горестями, но никто ничего не знал по настоящему, ибо все мы были ее духовными учениками. Быть же ее учеником — это значило — знать тайну молчания. Оно было невольно, шло от радости переполнения, от ее улыбок, которыми она награждала нас вместе со страданиями, которые каждый из нас по своему переносил.

Самое тяжелое было до Владивостока... С Владивостока же я, может быть, все мы стали испытывать большое упоение, большое счастье и радость от нашей любви. Впрочем, повторяю — я ничего не могу говорить за других,— я могу говорить только за себя самого.

Помню, в день нашего приезда во Владивосток, я пошел по горам, которые тянулись вдоль города. Где то далеко блестела полоса залива, баюкающего воды океана. Горы в тот день забаюкали и меня. Мне было легко и сладостно... Насыщенный запахом океана весенний воздух... неведомый город внизу... шумный и загадочный... пульс двух

жизней — востока и запада — на рубеже дерзостно утверждающего себя американизма — все волновало меня...

Я помню тропы и тропинки в горах, помню синее небо и мой восторг... Впереди по высоким, горным холмам нежным призраком скользила в чудесных очертаниях та, которую любил я... Я же молился небу, весне, летящей с океана, миру, рожденному как прекрасное мгновение, молился тому, что ждало меня впереди и тому, чем был я наполнен сейчас... О, это были незабываемые миги! Владивосток оставил во мне впечатление на редкость певучее и волнующее. Все танцовало во мне, плясало и пело... и это не ложь, если скажу я, что в те дни плясал во мне и сам неведомый город.

Владивосток, перемежающийся в странных очертаниях, расположен вдоль огромной бухты залива, сливающейся далеко-далеко впереди с океаном... Совершенно американизированный в центре, с барами, огромными отелями, магазинами и казенными домами, он постепенно уходит в глухие окраины, которые вновь перемежаются, или вернее сменяются светящимися, горящими точками, где кипит жизнь всего мира... Испанцы, итальянцы, американцы и мадагаскарцы — все сконцентрировались в этих точках. Там приютились во множестве какие то совершенно невозможные фантастические притоны, где по ночам можно было увидеть по настоящему дьявольский танец апашей, кончающийся кинжалами и смертью. Матросы кораблей всех океанов приходили в эти при-

тоны, и там билась исступленная, презревшая все на свете, плюнувшая на все, жизнь... Но почему она была так привлекательна?.. почему так притягивала и захватывала?

Помню, однажды ночью, после какого то спектакля, я пошел вдоль бухты. Сначала я миновал центр, с его шумными, наполненными толпой барами, миновал тихие как везде унылые окраины, проскользнул дальше сквозь жуткие пустыри, всегда сопровождающие окраины и, наконец, очутился в светящейся точке, что была подобна оазису сладостного, громом кипящего, пенящегося порока, вдруг так неожиданно расцветшего в изгибах загадочной бухты, единственной в своем роде в мире. Я зашел в первый попавшийся кабачок... Была глубокая ночь... Какие то иностранцы, укутанные в длинные плащи, наполняли его. Может быть плащи — мое воображение, но во всяком случае было много необычайной для нас пестроты костюмов, людей всех стран и наций... Здесь были и китайцы и персы, корейцы и американцы, испанцы и итальянцы... Может быть, были и плащи, — кто знает?.. В океане человеческой пестроты еще и до сих пор уживается и идет бок о бок самая седая романтическая древность наравне с индустриализацией и американизацией наших дней... Идеализм первобытности и рационализм, пришедший вместе с паром, электричеством и радио... Когда я вошел в первый попавшийся кабачок, атмосфера его была подобна тому, когда уже сама ночь изнывает в тоске от своего ночного бдения и переполнения собою. Где то в углу

торчали огромные как кошмар усы на загорелом, почти черном от загара лице, от которого у меня осталось кроме усов еще впечатление сверкающих до ужаса белков огромных глаз. Усы глотали пьяную, только здесь по настоящему пьяную, водку. Женщина в короткой пестрой юбке металась между столиками, где было много дымящихся матросских трубок, где сидели толстые как бочки и худые, как щепки, сухие, огневые люди... Звучала визгливая скрипка, бренчала гитара... было угарно, жутко и невероятно шумно...

Я не боялся ничего, потому что впереди себя, как там, на горных Владивостокских кряжах — я видел ее... с бездонными, как бездна, глазами и с солнечной улыбкой на устах... Руки ее касались груди моей, разрывали ее, трогали мое трепещущее, бьющееся восторгом сердце... на челе же моем звучал вновь поцелуй нежных, чарующих губ, который был незрим и беззвучен, но был несомненно... В тот день я изможденный заснул у себя в номере, чтобы на утро снова и жадно впитывать жизнь. И так много дней...

Во Владивостоке мы играли в цирке... Помню лошадиный запах, которым была полна наша единственная маленькая уборная, где мы все вместе одевались и гримировались, кое как балаганною занавескою отделив мужчин от женщин. Мы играли прямо на арене, на малюсенькой сцене, воздвигнутой тут же.

Вера Федоровна играла в этом цирке как никогда. Ее дикарка, Нора, Ларисса, Магда и Гильда здесь, на арене, плясали океанною

пляской великой любви и гармонии. Это были глубоко упоительные дни...

Однажды, после спектакля, мы отправились с Верой Федоровной на прогулку. Шли мы вдоль набережной. Тысячи огней с залива неслись навстречу нам. Это было уже в дни, когда началось наше настоящее сближение. Напряжение души моей дошло, наконец, до нее и она становилась ласковее и нежнее со мной день ото дня. В ту ночь, когда мы шли вдоль набережной, она доверчиво, но не без страха, рожденного ее впечатлительностью, прижималась ко мне. Я вел ее за руку и был горд... Она опиралась на меня твердо и уверенно. Я рассказывал ей о том, как бродил все эти дни по холмам и горам и по далеким окраинам Владивостока; казалось, она понимала меня и радовалась вместе со мною...

Мы прошли довольно много вдоль набережной... О, в ту ночь она была совсем ребенком! „Смотрите... смотрите...",—с необыкновенным порывом сказала она, — „какие огни..." И потом она подняла глаза к небу и трепетно прошептала: „Какие звезды". Притихший от радости, я вторил ей. Но вот мы дошли до какой то темной точки бухты. Она прижалась ко мне еще сильнее... В тот же момент вдруг из тьмы вырос огромный красный огонь большого далекого корабля. Он бросил сноп кровавых лучей прямо на нас. Вера Федоровна вздрогнула. „Смотрите, смотрите..." — теперь уже с ужасом говорила она и потом шопотом, как говорят перепуганные дети, добавила: „это — глаз дьявола... У-у-у, какой страш-

ный...“ С этими словами она быстро повернула вдруг назад. Было поздно и холодно... Мы пошли скорее. У гостиницы она грациозно протянула мне руку для поцелуя, словно в благодарность за что то. Я прижался к ее руке и опрометью бросился обратно к набережной...

Я не знаю, не ведаю, почему, но в ту ночь мою душу наполнил потрясающий, опьяняющий, безумный восторг... Я не мог пойти домой, не в силах был лечь спать, я должен был свой восторг излить во что то. Стремительно и долго шел я по набережной, пока не очутился у спуска, где стояли ялики... „Эй, ходя!“ — крикнул я... Никто не откликнулся. Я крикнул еще громче. Из за туч полным шаром выкатилась луна и осветила все вокруг. И когда я крикнул еще раз, из глубины одной из лодок появилась, наконец, обнаженная до пояса фигура китайца. Лунный свет облил его бронзовый торс и он показался мне фантастическим призраком. В первый раз в жизни я видел китайца обнаженным и был поражен. Трудно представить, чтобы под длинными и нелепыми одеждами могло прятаться такое прекрасное, красивое тело. Впрочем я слышал, что китайцы действительно очень красивы. Теперь же я убедился в этом... Со дна лодки показались еще несколько полуобнаженных фигур и все они походили на бронзовые изваяния. Я сел в лодку одного из китайцев и сказал ему: „Вези“... Китаец удивленно уставился на меня... „Маль-маля... не могу“, — сказал он, — „тепеля ночь-аля“. Я показал ему золотую монету. Китаец покорно взял весло и отчалил.

„Куда-ля?" — растерянно спросил он меня. Я только махнул рукою по направлению к океану от невозможности что либо говорить. В глубоком молчании стал китаец работать своим веслом, повидимому совсем придавленный и растерянный.

Мы ехали около двух или трех часов. Сначала мелькали бесконечные огни... постепенно они становились реже и реже... наконец, стало слегка светать и в полутьме показались мрачные контуры верков Владивостокской крепости. Огромные жерла пушек глядели на нас и берег стал серым и скучным. Поднялась рябь. Бухта здесь расширялась. Мой китаец устал и заволновался. „Не могу далише", — сказал он, — „моле гуляет... нельзя". Но я показал ему еще целую горсточку золотых монет и он снова стал грести. Волна действительно поднималась... Становилось неспокойно... Китаец решительно прекратил греблю, вперился в меня, расставил ноги и, потеряв надежду, очевидно, меня убедить не ехать вперед, жалобно стал лепетать, что у него болит живот... Очевидно, он был совсем напуган и растерян и никак не мог понять, зачем я еду к океану. Тщетно я показывал ему вверх на небо, тщетно кричал ему прямо в уши, что хочу увидеть в океане восход солнца — ничего не помогало. Тогда я взял весло и стал грести сам. Однако это было очень трудно, потому что китайским веслом надо уметь владеть. Надо было видеть, в каком комическом отчаянии сидел мой китаец на дне лодки, сжав голову обеими руками и почти не шевелясь. Я же продолжал грести со

страстным упорством. Наконец мы добрались до выхода в океан. Моя энергия подействовала на китайца, заразила его, и он, очнувшись, сменил меня. Мы выплыли в океан... Был как раз момент, когда вот-вот должно было показаться солнце... Наступила великая тишина. Лодка сама как бы застыла на мгновение. Вдруг стремительно вспорхнули птицы. Огромной стаей поднялись они и понеслись вверх к небу. В то же самое мгновение величественный золотой шар медленно выплыл из воды, ослепив все вокруг блеском чарующего света. Дрогнуло все: вода, небо, воздух, птицы. Я встал в лодке во весь рост, снял шляпу и восторженный, приветственный крик вырвался у меня из груди на встречу солнцу.

Я вспоминаю Норвегию, вспоминаю остров Уну, на котором я также встречал восход солнца в океане. Это было на другом конце земного шара, тут же я был в лодке и у меня были другие ощущения и настроения, — подобной величественности и торжественности, как в этот раз, я никогда не испытывал до сих пор. „Привет... привет тебе, о золотое, прекрасное солнце!“ — кричало мое сердце и звуки голоса сливались с криками птиц, безумно круживших в золотых потоках... Китаец прижался ко дну лодки и глядел с ужасом — вероятно он принимал меня за безумного... Наконец, успокоенный, словно совершивши что то необычайно важное и нужное, я сел в лодку и стал дружески ободрять моего перепуганного на смерть спутника. „Пойми“, — говорил я ему, — „ведь это солнце... солнце

которое греет и тебя и меня... Я приехал сюда, чтобы поздороваться с ним...“ Сначала китаец робко, но потом все доверчивее и доверчивее стал глядеть на меня. Когда же я положил золотой ему в руку, лицо его расширилось совсем в улыбку и он веселый повернул назад. Зато теперь я обессилел. Я лег на дно лодки и задремал. После того, как солнце торжественно поплыло по небу, вновь поднялся ветер и волны. Возвращаться было еще труднее. Но мы все же вернулись благополучно. Я заплатил китайцу во много раз больше того, что он спросил и в конечном счете мы расстались с ним большими друзьями, и не из за денег, разумеется, только, — деньги сами по себе, — нет, я хорошо видел, что китаец что то понял и почувствовал: ему, как буддийцу, вернее язычнику, мое приветствие золотому солнцу, повидимому, не осталось совсем необъяснимым и непонятным...

Этот мой ночной выезд в океан был как бы последней каплей, переполнившей мою душу. Почему то с этого момента мне стало легче и проще с Верой Федоровной и она сама смягчилась на долгое время, по крайней мере.

За Владивостоком замелькали другие сибирские города: Омск, Томск, Красноярск, Екатеринбург. Я говорю замелькали, потому что не помню даже, в какой последовательности они были. В одних оставались мы долго, в других только по нескольку дней.

Теперь везде была весна и по весеннему шла наша жизнь. Для многих из нас Вера Федоровна была сама олицетворением весны...

В те дни я любил ее уже не один... Я говорю, конечно, не об обыкновенной любви, но о любви творческой, мучительной и страстной и столько же радостной. Между теми, кто любил ее, она разделила свои дни. Дни эти принадлежали только троим: Алеше, Чижику и мне. Таким образом, она стала нашей „дамой", мы же ее верными рыцарями, и каждый по своему и каждый в своем роде, установив даже особый ритуал нашего поклонения. Так, например, чтобы не было никому из нас обидно и горько от потери каких то мгновений близости с ней, — между нами произошло почти безмолвное соглашение строгого разделения наших дней. С согласия самой Веры Федоровны были распределены дни дежурств, вернее состояния при ней... И Вера Федоровна самым строгим образом придерживалась этого разделения.

В эти дни, она являлась перед каждым такой, каким каждый из нас был в своей индивидуальной любви к ней... Так, например, зная, что я любил природу, — в мои дежурства она встречала меня в светлых, белых одеждах и тогда мы вдвоем отправлялись с нею на большие прогулки за город. Когда наступала очередь Алеши, — в те дни она бывала в красных и ярких одеждах. В дни же, принадлежавшие Чижику, Вера Федоровна замыкалась у себя и пребывала с ним в тишине и полусвете.

В. А. Подгорный был очень хрупким и болезненным юношей. Он утомлялся постоянно и от большой ходьбы и шума, и от слишком

сильного разговора... Все это учитывала Вера Федоровна... Подгорный любил тишину и молчание, любил до исступления Пушкина и знал наизусть всего „Евгения Онегина“... Когда Вера Федоровна встречалась с ним, она была особенно беззвучной и очень тихой. Тогда она часто сама укладывала его на кушетку и, если приходили его мучительные головные боли, заботливо ухаживала за ним.

Какие же обязанности возложили мы все трое на себя в дни наших очередных дежурств? Обязанности эти были в том, что каждый из нас в день дежурства стучался у ее номера и ожидал ее распоряжений. Иногда она отпускала нас, не потребовав ровно ничего, иногда давала небольшие поручения, иногда же допускала к себе и тогда дарила каждого тем, чем хотела. Никто из троих ничего не знал о жизни друг друга, но мы рыцарски, без зависти, соблюдали свои очереди в глубоком и бесспорном соглашении. В двенадцать часов ежедневно, один сменял другого. Молча пожимая друг другу руки, мы торжественно и серьезно выполняли добровольно принятый ритуал.

В эту сложную нашу жизнь вчетвером невольно втягивались и другие, живя нашими огорчениями и радостями. Иные, самые близкие нам, были единственными нашими поверенными, иногда защитниками и доверенными перед лицом Веры Федоровны. Для меня это были: Любавина, Гордель и Верочка Тизенгаузен. Все это было очень мило, забавно и почти по детски. И, хотя некоторые из других наших товарищей иногда слегка и посмеивались над

нами троими, но все же это добровольное отдавание и служение Вере Федоровне вносили во всю нашу жизнь большую трогательность. Впрочем мы держали себя действительно по рыцарски, не мешая никому и ничему, ни во что не вмешиваясь и предоставляя Вере Федоровне и другим абсолютную свободу. Вот почему и созданный нами ритуал был незрим и по настоящему романтичен.

Так продолжалось до самого конца сибирской поездки, до тех пор, пока Вера Федоровна от почти ежедневных спектаклей и бешеной скачки по необъятной Сибири, какую нам тогда пришлось выносить, окончательно не выбилась из сил. До того же много радостных дней пережил я в то время за свои дежурства, в которые Вера Федоровна всегда старалась, если было возможно, вырваться куда нибудь за город.

Некоторые из наших прогулок глубоко сохранились в моей памяти. Помню, кажется, в Красноярске поехали мы с ней на маленькой бричке (я сам правил) вдвоем в лес... Мы уехали с утра и заехали довольно далеко. В лесу Вера Федоровна вдруг расшалилась... Она, как девочка, бегала по кочкам, заливаясь беспрерывным заразительным смехом, вскакивала на деревья, рвала цветы, ломала ветки, вдруг начинала петь и, казалось, радовалась каждой мелочи на нашем пути, словно она вырвалась из долгого плена и разрешила себе наконец быть такой, какой, быть может, была от рождения, — звонкой и ясной, как сама жизнь... Ничего царственного, величествен-

ного, обычно для нее сильного, мистического и сложного в ней как не бывало. Она была именно такой, какой я пытался видеть ее постоянно и верил, что она была действительно такая. Это был один из счастливейших дней в моей близости к ней.

На обратном пути Вера Федоровна захотела самых невозможных вещей. Мы выбирали не гладкие и ровные дороги, а сомнительные просеки, нарочно скакали по холмам и, добравшись до речки, как дети, прямо решили переправляться на бричке в брод... Когда бричка въехала в реку и вода стала покрывать колеса, Вера Федоровна вскочила во весь рост на бричке, хлопала в ладоши и заливалась звонким раскатистым смехом. Если бы кто нибудь увидел ее в тот момент, никто бы не поверил, что это — та самая Вера Федоровна, перед которой терялись люди и превращались иногда в безмолвных истуканов. В тот день мы, конечно, опоздали на спектакль и на меня набросились все. Когда же узнали, что мы где то скакали по лесу, переправлялись через речку на бричке, труппа пришла в ужас и меня готовы были посчитать за чудовище. Но Вера Федоровна рыцарски защитила меня, взяв всю вину за прогулку целиком на себя, как я не пытался протестовать и утверждать, что это не было так. После этого в труппе стали за мной следить, и дрожа за покой Веры Федоровны, быть может невольно, в полноте самых добрых чувств все же лишили ее многих непосредственных радостей, которые даются беззаботными отношениями к миру и к жизни.

Но что же делать? Вера Федоровна была не просто Верой Федоровной, но и вожаком-капитаном нашего сложного корабля, который должен был плыть без остановки во что бы то ни стало. Но такой до полноты радостной, как она была в тот день, я никогда не видал ее больше и мне самому не удалось пережить такого дня.

Но были другие... Они были все разнообразны и замечательны по своему... Однажды я помню мы тоже ехали с нею, но теперь в настоящей коляске, ехали по степям где то за Омском, может быть, за Екатеринбургом или еще где нибудь. Был светлый солнечный день. Сотни жаворонков беспрерывно взвивались к солнцу и потом, как камни, летели вниз на землю. Трещали кузнечики... пели птицы... Вокруг все словно плясало, кричало, звенело и звучало в упоении. Степь опьяняла своими запахами и ароматами, безграничной шириною, необъятным пространством, солнцем и светом. Вера Федоровна была полна томностью и тоже пьянящим настроением... Вдруг она оборвала цветок, подаренный мною, который был вдет на ее груди, и стала жадно его вдыхать в себя... Руки ее судорожно сжимали нежный и тонкий цветок, пальцы впивались в него больше и больше и ноздри ее раздувались от опьянения им... Цветок сгорал на моих глазах, сжимались и высыхали его лепестки, утончался стебель и в то мгновение мне казалось, что он словно издавал тихие, безмолвные стоны, страстно печальные звуки, подобные умирающему дыханию... Вера Федоровна же продол-

жала вдыхать его. Она как бы ничего не замечала вокруг... Глаза ее были полузакрыты и страстнее, страстнее, стремительнее и стремительнее впивала она в себя аромат умирающего цветка, словно выпивая его, стремясь испить до конца... Я с затаенным дыханием следил за ней... Но вот от цветка не осталось ничего больше... И все это в какое то одно мгновение... Тогда Вера Федоровна оторвалась от него, глаза ее сверкнули странным блеском и она с огромною нервною силою, но почти шопотом сказала вдруг, нежно теперь держа погибший, изможденный, умерший цветок на своей руке: „Я люблю вот так... взять цветок... выпить его... и потом выбросить прочь“... С этими словами она действительно швырнула цветок на дорогу... Звонко в это время, высоко у солнца кружился жаворонок, в мгновение поднявшись к нему, и тотчас же в такое же мгновение пролетел камнем мимо нас, упав в поле. Он лежал некоторое время без движения... Я также окаменел, глядя то на него, то на страстно бледное лицо Веры Федоровны и думал о только что брошенном цветке. Она же прижалась ко мне крепко, и порывисто прижалась внезапно, но на одно мгновение... Я затрепетал... Меня охватил прилив безумного блаженства... И все же в глубине души плакал кто то во мне беззвучно и тихо...

За всю поездку, меня никогда не покидало мое опьянение. Я хранил и берег улыбки, которые ослепительными лучами освещали небо моей жизни в те дни. Я упивался степями, лесами, горами... Я наслаждался одиночеством

и моим молитвенным экстазом... и я любил... любил... Счастье тех дней захлестнуло меня и я не знал ему предела.

Наконец на нашем пути встретился Хабаровск, в котором разыгралось событие, чуть не ставшее для меня чреватым большими последствиями. Вначале было так же, как везде... Я носился по Амуру, полный юношеского запала, задора и непосредственности. Во всем этом было много забавного, почти наивного, похожего на дон-кихотство. В отношениях с Верой Федоровной наступили снова мучительные перебои и перерывы... Тогда, чтобы как нибудь обратить на себя ее внимание, я у одного моего однокашника по училищу, которых я всегда встречал в Сибири, выпросил абсолютно необъезженного, дикого коня. К нему никто не решался приступиться. Уступая моим настоятельным просьбам, мне все же его дали. И вот я вскочил на него и помчался... Все было хорошо до тех пор, пока не встретилось на пути полотно железной дороги с быстро мчавшимся по нему паровозом. Конь мой вздрогнул, взвился на дыбы и понес меня. В жизни ничего подобного я не испытывал. Никакое уменье не могло сдержать бешеной скачки, но к счастью для меня, он мчал меня вдоль Амура по совершенно гладкой безлесной местности. Это был не галоп, даже не карьер, но сплошной полет, в котором я ничего не видел и не слышал, кроме свиста мелких камней в светящемся тумане.

Не меньше часа мучился я таким образом и только чудом уцелел и не разбился на смерть.



В. Ф. Комиссаржевская—Марикка

Но вот конь стал успокаиваться и мало по малу пришел в себя. Овладев им, я повернул назад. Только теперь мог я разглядеть, что за замечательные места были вокруг. Амур — одна из таинственнейших рек; он протекает среди девственных лесов и равнин и течет переполненный, словно огромное черное чудовище; он загадочен, тих, прекрасен и певуч... На пути я встречал редкие корейские деревни, совсем первобытные, где мужчины, женщины и дети носят огромных размеров, длинные, загнутые у концов, соломенные шляпы, где жилища — что то среднее между юртами и избами, будто сложенные из бамбука или циновок, где даже домашние животные имеют свой собственный, совершенно особенный колорит и все в общем ни на что и ни на кого не похоже.

В тот день я наслаждался многими новыми ощущениями, но, главным образом, ощущением гордости от своей победы, с которой я и вернулся в Хабаровск на усмиренном мною, но взмыленном коне, разгоряченный сам до невозможности. Вдруг на одной из главных улиц я встретил Веру Федоровну, окруженную большой компанией. Она была вся в белом, светлая и сияющая, несмотря на то, что с огромным трудом передвигалась через грязь, которой вообще Хабаровск, кажется, славился на всю Сибирь.

Увидев Веру Федоровну, я, разумеется, не преминул блеснуть перед нею моим замечательным конем... восторг от моей победы над ним наполнял меня. Я дал шпоры и помчался

навстречу компании, осадив коня за несколько шагов перед Верой Федоровной. Но здесь произошло то, на что я не рассчитал в своем упоении: мой конь брызнул потоком грязи на всех, и Вера Федоровна мгновенно оказалась перепачканной. Ужас объял меня. Все мое мужество сразу исчезло и я оказался в положении растерянного, перепуганного школьника, который готов был расплакаться. Эффект пропал и я в великом огорчении умчался прочь, не успев обменяться ни с кем ни одним словом.

Теперь я хочу рассказать об одном из ряду вон выходящем эпизоде.

По всей Сибири к Вере Федоровне обращались различного рода организации с просьбой устроить спектакль в их пользу. Вера Федоровна никогда не отказывала, но это было трудно. Нельзя забывать, что вся поездка была вызвана крахом петербургского театра, и главная ее цель — покрытие огромной задолженности, оставшейся за Верой Федоровной. Упрекнуть же ее даже в малейшей меркантильности было бы преступлением. В этом отношении она была действительно не от мира сего.

В Хабаровске какая то организация также обратилась к Вере Федоровне за помощью, но Вера Федоровна в первый раз отказала. Ей просто больше не под силу было благотворительствовать.

Тогда в местной газете появилась громовая статья, где в возмутительных тонах по отношению к Вере Федоровне говорилось о том, что, дескать, приезжают к нам

барыньки-миллиардерши и что то еще в этом роде, бесцеремоннейшим образом была раскритикована ее игра. Я узнал о статье только тогда, когда вернулся домой после описанной выше моей бешеной скачки. Как был, в рейтузах, забрызганный грязью и возбужденный, я немедленно отправился отыскивать редакцию. Около самой редакции из подъезда вышло несколько человек в котелках и с тросточками. Я остановил их и спросил, не имеют ли они какого либо отношения к редакции. „А зачем вам нужна она?"—спросили они в свою очередь. Я сказал им о причинах. „Мы и есть редакция",— уже наглым тоном ответили они мне. Тогда я заявил им горячий протест против возмутительной статьи, напечатанной в их газете. Но, едва я начал говорить, как вдруг, точно по сговору, над моей головой засвистели палки и одна палка рассекла мне щеку. Однако, того, кто меня ударил в общей свалке, я не успел заметить. Это заставило меня выхватить револьвер и крикнуть им, что я буду стрелять в первого, кто посмеет еще тронуть меня. Тут раздались крики, свистки, шум и я был мгновенно окружен толпою и полицией. Господа из редакции заявили городовому, что я обругал их последними словами, якобы ни с того ни с сего, и грозил их всех перестрелять. Они волновались и шумели больше всех и требовали немедленного составления протокола. Полиция тут же отобрала у меня револьвер, так как у меня не было на него разрешения, а в городе было объявлено в то время военное положение. Торжественно сопровождаемый тол-

пою и избившими меня господами, я был отправлен в участок. С большим трудом мне удалось убедить полицию отпустить меня хотя бы на спектакль, на который я уже опаздывал. По составлении протокола меня отпустили, но под честным словом, что я вернусь в участок в 9 часов утра на другой день. В театре, разумеется, все очень волновались моей задержкой и волнение это усилилось, когда увидели меня с окровавленной щекой. В то же время в зрительном зале в тот день разыгрался огромный скандал. Местная публика, предубежденная против Веры Федоровны появившейся статьей, устроила ей обструкцию: в зале стоял свист и шум и скандал кончился обмороком Веры Федоровны после последнего действия. С большим трудом удалось Вере Федоровне освободить меня от возможного ареста и вообще ликвидировать мой инцидент с местными властями.

Однако, чтобы судить, какие нравы царствовали в этом городе, я не могу умолчать о том, поистине чудовищном, факте, которым весь инцидент закончился. Во время пребывания Веры Федоровны в Хабаровске за ней все время увивался какой то гражданин. Инцидент с газетной статьей привел его в неистовство и он не раз говорил, что авторы этой статьи будут наказаны. Вера Федоровна не придавала серьезного значения его словам. Однако, когда мы уезжали, он таинственным шопотом рассказал артистам и самой Вере Федоровне, что, будто бы заманив ночью, накануне нашего отъезда, редактора к себе на квартиру, он там

его выпорол. Лгал он или не лгал, но уже одна возможность подобного бравирования была поистине потрясающей. Если хороша была, с одной стороны, местная пресса, то хороши же были и те, среди которых она существовала. Весь этот факт вообще произвел на меня очень грустное впечатление, особенно после того, когда снова появилась статья, дошедшая до нас уже в других городах, которая была еще возмутительнее первой и в которой не было ни одного слова правды. Статья эта появилась под заголовком: „Актер-бандит". В ней опять Вера Федоровна называлась „барынькой-миллиардершей", но к тому еще добавлялось, что эта барынька-миллиардерша собрала вокруг себя бандитов-актеров. В частности указывалось на меня и мне приписывались опять таки совершенно неправдоподобные вещи, вроде того, что я ворвался в редакцию, с места в карьер выхватил револьвер, и ругая всех негодяями и мерзавцами, хотел всех тут же перестрелять на месте.

За Хабаровском наступили перемежающиеся дни: моментами Вера Федоровна была прежнею, как в лучшее, счастливое для меня время, мгновениями замыкалась снова и от нее веяло холодом. К тому же она начинала глубоко уставать. Помню, в одном из городов, когда я привел ее после спектакля, где ее осаждала огромная толпа народа, и мы сели ужинать, — она вдруг взяла вилку и стала колоть себе висок. Это уже были признаки действительно настоящей глубокой усталости, и глядя на нее, я был потрясен до невозможности.

За все последнее время сибирской поездки, в моих воспоминаниях сохранился один только очень яркий момент. Это — когда мы садились в Томске на пароход, который должен был нас отвезти в Ново-Николаевск. Провожать на пристани собралась огромная толпа молодежи. День клонился к закату. Вера Федоровна стояла на палубе, устало прислонившись к огромной белой трубе парохода. Царило молчание и среди провожавшей ее толпы и среди нас. Но вот, когда раздался последний свисток и пароход стал отчаливать, в одно мгновение в воздух поднялись сотни рук, наполненных огромными, чудесными, сиреневыми ветками. С криками сирень полетела к ногам ее. Это был заранее приготовленный сюрприз. Это море цветов было так неожиданно, что мы все вскрикнули и Вера Федоровна тоже; я никогда не забуду, как преобразилась она в тот момент: руки ее, словно вспорхнули навстречу цветам и улыбка, изумительно непосредственная и радостная, осветила лицо, когда в руках оказалась у нее целая охапка душистых прекрасных веток. Такие же ветки были у ее ног, вокруг нее и почти у всех нас. В то же время заходящее солнце вдруг брызнуло розовыми сияющими лучами и осветило трепетную, всю напряженную фигуру Веры Федоровны и ее восхищенное до экстаза лицо. А с пристани неслись восторженные крики энтузиазма сотни молодых сердец, устроивших эти замечательные проводы. Но все же мне было почему от грустно... Я не сходил с палубы до самого Николаевска... Природа Сибири непереда-

ваема... в ней бездна дикой прелести, величия, захватывающей широты, грандиозности и вместе бесконечной грусти... И эта грусть чувствовалась тем более сильно, что приближались последние дни, когда должна была закончиться наша сказка... Неизвестно — продолжится ли она потом? Почему то на вторую большую поездку я не очень надеялся. Нехорошее предчувствие тревожило меня; особенно здесь на палубе нашего белого, маленького, как чайка, парохода, на котором мы плыли в последний, самый далекий и неизвестный город, по неведомо-дикой, грустной и прекрасной реке...

Последние дни поездки шли в большом сумбуре; наконец, мы снова вернулись в Иркутск.

В Иркутск Вера Федоровна приехала безумно усталая. Такая же усталость овладела и мною, и потому, как в тумане, припоминаю я те дни. Я ничего не помню о них, кроме огромной грусти, владевшей мною. Из Иркутска все быстро разъехались, — Вера Федоровна же задержалась на некоторое время, потому что она получила какое то приглашение на Волгу и должна была приготовиться к нему. Я, разумеется, остался также. Это ничего нового не дало мне, кроме лишь глубоко памятного момента, когда я вновь, в те дни, однажды читал ей „Лигею" и снова стремился в края, огромной, непонятной, неизведанной, переходящей через жизнь любви. Лигея произвела на меня потрясающее впечатление. Что стоило все мое к Вере Федоровне перед тем, кто любил Лигею любовью, презревшей смерть и уничтожение и ставшей живою навеки. Проводив Веру Федо-

ровну до Челябинска, я остался совсем один, почувствовав себя необыкновенно потерянным. Вера Федоровна после Волги собиралась за границу и, при расставании с нею, мне казалось, что мы расстаемся навеки. Сказка оборвалась... Помню, когда я остался в Челябинске, у меня было такое впечатление, точно я свалился откуда то с неба на землю.

В Челябинске впервые за всю нашу поездку я вдруг увидел жизнь реальными глазами, и почему то она меня глубоко ужаснула...

Челябинск — большая узловая станция, соединяющая Европейскую Россию с Азией. В те дни снова, но теперь еще с большею силою, увидел я весь ужас, кошмар и неустроенность русской действительности: на станции, где я провел почти сутки, копошились тысячи народа, — грязного, оборванного, голодного, измученного... Передо мною мелькали огромные толпы солдат, также толпы крестьян-переселенцев, отчаявшихся, почти нищих, словно их гнали какие то жестокие бури... И надо всем этим ужасом, где было так много изможденных женщин, где были чудом живущие среди всей этой человеческой сутолоки, нищеты и унижения сотни маленьких, кричащих, голодных, сосущих пустые, высохшие груди, детей, — царил произвол, грубое насилие и пренебрежение к человеку и к его достоинству.

Контраст был слишком огромен: образ Веры Федоровны, ее недоступность и совершенства, упоение неведомой, почти нездешней жизнью и — это все — вся эта действительно настоящая, ничем не прикрашенная, глубоко реальная

жизнь... Я был потерян и растерян до последней степени и с великим беспокойством, буквально глотая слезы, выехал из Челябинска...

На отдых я поехал к родным. Они жили тогда на острове Эзеле в Балтийском море. К своим я приехал, вероятно, таким, каким возвращался Дон-Кихот после своих странствований к старой тетке: — ни одного живого места на мне не было... В течение месяца я отдыхал на Эзеле от всего пережитого и не общался буквально ни с кем. Мне нужно было о многом пораздумать, во многом разобраться и набраться новых сил к предстоящей большой поездке теперь уже всем нашим театром.

## 6

С чем же я остался? Удалось ли мне хоть на мгновение осуществить мечту о третьем царстве? и главное, — приблизить к этой мечте Веру Федоровну? Вся моя любовь к ней была порывом к этой далекой мечте... Я принимал Веру Федоровну за ее великий протест против кого то и за что то, и потому — я не мог не жаждать глубокой ясности в сознании того, — что же это было то „что то", против чего она протестовала. Грезя о третьем царстве, я лично прекрасно сознавал, почему я хочу его. Это сознание остановилось прежде всего на том, что я не принимал тогдашней действительности вообще, не принимал обычные, установившиеся между людьми отношения и законы человеческого общества, основанные на насилии, господстве одних над другими, презрении одних

к другим, возвышении сильных над слабыми, одним словом, основанные на дурном, злом человеческом глазе. Третье царство, о котором мне поведал Орленев, несомненно зиждилось на добром начале — сплоченности, веры и любви между людьми, которое обязывает сильного не презирать слабого, но помогать ему подниматься к вершинам, в чертоги человеческого духа, знания, мудрости и красоты... Мне всегда казалось, что одними политическими законами, одной, лишь внешней, юридической реорганизацией человеческого общества нельзя утвердить на земле праздника и настоящей радости. Разумеется, реорганизация общества, как утверждение новых законов, крайне необходима, и история человечества последовательно ведет к ней через все; она не боится ни стихий, ни самых потрясающих бурь, которые познало человечество на своем пути и которые познали, например, мы в наши дни. Но познавший неумолимую логичность подобных бурь и потрясений знает твердо, как дважды два четыре, что они неминуемы и вполне естественны,—и для него одних только их—мало. Не в бурях конечная цель. Не в потрясениях окончательное счастье человека и его последнее освобождение. За всем этим должна приходить всегда великая, упоенная радость, — просто от самой жизни, безотносительно каких бы то ни было требований к ней. Радость эта несомненно всегда существовала, но она была доступна только очень немногим избранным. Вот почему на этих избранных, к которым несомненно принадлежит каждый большой художник,

всегда лежала и лежит большая ответственность. Она прежде всего не в утверждении и укреплении нормальных законов жизни, в их существующей в каждый данный момент жизненной необходимости (этому укреплению способствует и так немало людей, если не большинство их), а в утверждении законов иных, не писанных, не могущих быть сегодня доступных всем, но таких, которые в своем существе — огромное добро, радость, детская вера и жизнь и улыбка во имя ее на земле. Это то самое свойство, которое отличает поэта от всякого другого человека и делает ребенка в иные мгновения мудрее взрослого.

Орленев как художник глубоко отличен от Веры Федоровны. При всех ее взлетах, как это ни странно, она не могла до конца полюбить жизнь, поверить в третье царство, т. е. отдаться на волю стихии, отрешиться от своей классовости, от господства хотя бы и самого утонченного и высшего порядка. Орленев всем существом тянулся к жизни, потому что любил ее безумно, отчего его образ как художника так грандиозен, величествен, целен и почти монументален. Вера Федоровна же как раз наоборот: все время отталкивалась от жизни, и потому она так неуловима и призрачна. В самом деле, с одной стороны, какие то неизведанные дали, далекие берега, где искание доведено до последней черты, с другой — цепляние, почти беспомощное, за жизнь, которую она уже не принимала, хотя бы оно и выражалось в окружении себя самыми изысканными и утонченными людьми и художниками своей эпохи.

Но ни она, ни они не сумели порвать окончательно с дурными традициями, дурным наследством, заключающимися хотя бы в том, что сила их мечтаний и дерзаний дальше организованного салона, пусть даже в лучшем смысле этого слова, итти не могла. И нет ничего удивительного, что наряду с работой бок о бок с такими, как Мейерхольд, Евреинов, Блок, Бакст, Сологуб и другие, Вера Федоровна не могла отказаться до конца от того, что требовало от нее общество. Общество же хотело видеть в ней свою игрушку и было чрезвычайно недовольно, когда эта игрушка вдруг переставала быть ею. И тогда побеждали Марадудин, управляющий театром Веры Федоровны, или Рудин, который был главным администратором в нашей большой поездке, или даже мисс Луиза Фоглер, все они были тогда для Веры Федоровны важнее и нужнее самой большой мечты о каком бы то ни было третьем царстве.

Вот, по моему, главная ее трагедия. Вот, по моему, и главная трагедия всей эпохи, которую она, несомненно, как яркая ее представительница, отражала.

Но, помимо всего этого, есть и еще одна сторона, очень характерная для Веры Федоровны. Эта сторона — в ее индивидуальности. Мне кажется, что она всегда была слишком женщиной и женщиной прежде всего. По настоящему человеческое, при всем ее стремлении к нему, было ей чуждо. Это тоже очень характерное явление для всей прошлой эпохи. Вернее — для определенного класса этой эпохи. Женщина общества никогда не могла отре-

шиться до конца от себя. Почему? Да потому, что все воспитывало ее так. Ее право и сила были основаны на господстве в ней именно женщины и только женщины. И если это женское в ней попиралось, — женщина общества не знала ничего другого, кроме мести за это попрание. Чем сильнее, чем одареннее, чем ярче была она, — тем сильнее утверждалось в ней чувство этой мести. Естественно, что отсюда и все другое... вся трагедия неудовлетворенного духа, не знающего иного исхода...

Таково было все общество, потому что такова была его идеология, основанная не на законах глубоко человеческого порядка, одинакового как для мужчины, так и для женщины, но на законах непримиримого отделения женщины от мужчины.

Чутьем своего таланта Вера Федоровна, инстинктивно, быть может, и угадывала все это, — откуда ее устремления к воплощениям таких образов, как Нора, Магда, Ларисса и другие им подобные; но вместе с тем она не могла до конца отрешиться от себя самой, пройти в себе через свое женское и чисто женское, навязанное ложными традициями и ложными условностями общества и класса, к которому она принадлежала: однажды попранная в ней женщина, хотя бы одним таким, каким был в ее представлении граф Муравьев, навсегда осталась для нее неразрешимой трагедией. И вместе с этой трагедией, — беспрерывные мучения и терзания не только себя самой, но и всех, кто осмеливался хоть сколько нибудь

близко подойти к ней и заглянуть по настоящему в ее душу.

Все то, о чем я пишу сейчас, разумеется, в те времена и дни, я не мог сознавать так, как сознаю теперь. Но инстинктивно, бессознательно для себя самого, я это знал. И, любя, разумеется, Веру Федоровну, правда юношески наивно, но все же искренно и по человечески просто, я не мог не переживать глубокого недоумения перед ней, не мог не испытывать трагедии в соприкосновении с нею и желания утвердить что то иное, совсем противоположное тому, что утверждала она. Отсюда все мои страдания. Истоки моего мироприниманиа были совсем иными, нежели у нее. Я вступил в жизнь сначала от революции, а потом от глубокого, реального и мятежного духа, какой был в Орленеве, как пришедший и возникший не из попранного и уязвленного самолюбия, но из стихии гения, каким был наделен Орленев. Протест Орленева, его мятежная жизнь — это улыбка, мудрая улыбка ребенка, знающего радость от того, что жизнь есть и существует. Все орленевские мечтания, все его дерзания были очень наивны и просты, но в их простоте и была их сила. И потому Орленев никогда не переступал грани. Его искусство всегда было глубоко реалистичным, и его отношение к людям и к жизни — всегда глубоко ясным, простым и трогательным, несмотря на все его уклоны, имеющие чисто физико-патологическое значение, чем какое либо иное. Орленевская патология — следствие необузданной и ненормальной жизни, но отнюдь не заблуждения духа. Патология же

Веры Федоровны совсем другая. Меня меньше всего интересуют в этом смысле чисто эротические уклоны. Я говорю о патологии душевной, о мучительных уклонах, как устремление в пустыни, о ее действительно патологических жестокостях, сопряженных с подобными устремлениями, как следствие никогда непревзойденной в себе женщины. Патология Веры Федоровны не результат необузданной и невоздержанной жизни, но, как раз наоборот, — запутанного мистического аскетизма и большого извращения духа. Вина этого извращения, конечно, не только в ней, но, повторяю, во всем обществе, нераздельною частью которого она была и от которого не могла до конца, с чувством глубокого сознания отчужденности, отрешиться. Вот почему ее патология была поистине трагической и мучила не только ее, но и всех, кто сколько нибудь с нею соприкасался...

---

Прожив на острове Эзеле в полном одиночестве, во власти своих размышлений над всем пережитым, я вдруг очнулся. Море, воздух, солнце оживили меня и вернули к самому себе.

Скоро на острове представился случай, давший мне возможность окончательно вернуться к жизни и еще раз подтвердивший мою справедливую веру в третье царство и в то, как много значит между людьми — открытое широкое чувство доверия, любви и глубокой большой договоренности.

После моего долгого пребывания в одиночестве, однажды, уступая настоятельному жела-

нию молодежи острова Эзеля познакомиться со мною, в один какой то день, в один час я перезнакомился сразу со всеми на музыкальной эспланаде... Сговорившись с двумя-тремя юношами, я стал подходить ко всем столикам, и представился всем по очереди, предлагая тут же вступить якобы в организованное мною общество „объединенной молодежи".

В один час я собрал тридцать членов этого общества и в нем оказалось пятнадцать юношей и пятнадцать девушек... Все они были, с одной стороны, баронские дети, с другой — пролетарская молодежь.

Мне не стоило большого труда зажечь их всех, сплотить и убедить, что вместо того, чтобы скучно проводить свое время — гораздо лучше что либо предпринимать, как нибудь разумно развлекаться и, во всяком случае, помнить, что сплоченностью можно гораздо больше добиться радости, чем эгоистическим одиночеством.

Немедленно тут же я организовал на острове первые наши собрания, где было решено устраивать вечера и концерты, совершать прогулки, делать различные доклады и проч. В нашей группе оказались и поэты и художники и даже один настоящий философ, студент какого то философского факультета в Германии.

Дня через три случилось так, что одна из девушек нашей группы должна была уезжать... Чтобы укрепить сразу чувство товарищества, я предложил всей молодежи проводить эту девушку до пристани. С большим энтузиазмом прошли эти проводы...

Когда же мы пришли на пристань, мне вдруг захотелось увлечь их всех на какой нибудь самый крайний поступок, чтобы выбить их из колеи их обыденности, наполнить их радостью и вдохновением. „Едемте все на пароходе до первой остановки", — предложил я... Дружный крик восторга был мне ответом... Все согласились, как один... И это не взирая на то, что первая остановка была за сто верст в местечке, где помещались прокаженные, и на то, что все были легко, по летнему одеты, без галош, без зонтиков и без денег... Я упросил капитана взять нас и к ужасу тетушек, которые случайно очутились здесь, мы сели и поехали неизвестно куда, неизвестно зачем и почему...

Только к вечеру моя молодежь уже на пароходе вдруг растерялась. Это было для нее все же необычно... Быть может, впервые что либо подобное пришло в их жизнь, глубоко размеренную, слишком обычную и не выходящую из рамок дозволенного уклада, которым они жили...

Когда наступил глубокий вечер, все они жались ко мне в большой кают-компании парохода, как стадо овечек и барашков...

Чтобы как нибудь поддержать настроение бодрости, я стал импровизировать самые фантастические сказки... и эти тридцать юношей и девушек все также испуганно жались ко мне... Однако лица их были прекрасны и мне было хорошо с ними...

В четыре часа утра пароход остановился в море, за версту у местечка, где жили прокаженные. Нас посадили на две огромных лодки

и скоро мы оказались на красивом зеленом, но пустынном берегу, с которого должны были начать свое путешествие обратно и откуда нам предстояло пройти пешком ни более, ни менее, как целых 300 верст по совершенно диким, безлюдным местам, лесам и полям и притом еще по огромным старинным имениям прибалтийских баронов, избравших эти уединенные места, в силу еще не умершего до конца инстинкта феодализма и стремления к господству и обособленности...

Когда мы вступили на берег, уже был час золотого кипучего восхода великолепного, прекрасного летнего утра. Воздух был бодрым и крепким... Пахло морем, травами и кипящим радостным огнем солнцем... Но нам естественно хотелось спать после бессонно проведенной ночи... Я мигом отыскал пристанище. Это был огромный сеновал избы какого то местного священника. Я выстроил молодежь рядами, чтобы организованно и стройно начать наше путешествие и мы с песнями навстречу солнцу отправились на наш первый ночлег.

Сеновал... душистое сено... кувшины молока, которые мы забрали у священника, и огромные буханки черного чудесного хлеба сделали свое дело: из испуганного, робкого, растерянного стада мои милые девушки и юноши превратились вдруг, словно по волшебству, в глубоко сознательных, уверенных и вместе вдохновенных мечтателей-граждан, презревших все и вся на свете. Теперь мы были мужественны и крепки. Великая бацилла жизни овладела нами.

Переночевав кое как на сеновале — двинулись... Это было замечательное путешествие. Мы шли более полуторы недели... через леса... поля... одинокие далекие деревни... На ночь останавливались в чудесных, как сказка, охотничьих домиках огромных баронских имений...

Много раз ночевали в крестьянских избах и на сеновалах. Все было чисто между нами, по товарищески глубоко и радостно. В эти дни мы были певучи и вдохновенны — поистине объял всех нас трепет третьего царства. Ничего пошлого, гадкого, мелкого, никакого даже самого невинного флирта не было между нами — только восторг и вдохновение, так вдруг охватившие нас.

Какие только самые разнообразные впечатления не пережили мы на пути?... крестьяне встречали нас сначала с недоумением, — провожали же с благодарностью, потому что своим приходом мы вносили радость в их унылую жизнь... В маленьких лесных сторожках нам было так же хорошо... неизменно везде все нам улыбались и в больших благоустроенных фермах, и даже в замкнутых от всего мира, почти анахроничных, феодальных имениях знатных баронов, которые все же не могли не уступить юному энтузиазму, владевшему тогда так нами...

Мы шли и шли... Были дни очень яркие и солнечные, были — дождливые и мрачные... Я невольно должен был взять на себя роль вожака всей этой замечательной стаи птиц, вспорхнувшей вдруг, не знавшей еще ужаса жизни и потому так девственно прекрасной...

Иной раз мне приходилось перевоплощаться в них, жить ими и проявлять чудовищную энергию, чтобы только они не уставали.

Помню, однажды несколько дней подряд шел дождь... Мы шли по совершенно безлюдным, лесистым пространствам... шли длинной растянутой колонной. Я бегал от конца и до конца, подбадривая всех. Моя энергия не иссякала. Наконец, мы вышли на большую широкую дорогу, уже промокшие до невозможности. Мы шли и не знали, что нас ожидало, но вот встретилось мрачное серое здание. Это была одинокая, жуткая и очень волнующая корчма... быть может здесь ютились бродяги, но не все ли равно? Мы стали стучаться неистово и страстно, потому что проливной дождь не прекращался. Долго нам не открывали. Когда же наконец открыли и мы вошли туда, оборванные, грязные и промокшие, — у меня было только одно желание — согреть, привести хоть как нибудь в чувство моих измученных продрогших спутников... Но это была мрачная корчма... Чорт знает, — какая это была корчма!.. Никто ни в чем не хотел нам помочь... Тогда я приказал мужчинам растирать ноги женщин... Они дружно откликнулись на мой призыв. Это была поистине трогательная, полная бескорыстия, восторга и умиления картина... Тусклая лампочка освещала корчму. Девушки сняли свои промокшие до невозможности платья,—юноши же с огромным усердием растирали их грязные, закоченелые ноги. Я же, чтобы подбодрить их всех, декламировал стихи. Это был изумительный момент. Разутые голые ноги... усердие мною вдохно-

венных юношей... потоки грязи и вместе радостные сияющие лица...

Отдохнувшие и окрепшие, мы пошли дальше...

Чудесные места мы проходили: то островок с островком соединялся причудливым мостиком, странным переходом, то — расстилались перед нами огромные зеленые равнины... Помню, например, одно место, причудливое и странное, никакой географией не утвержденное, — узкий-узкий, как туловище бабочки, — переход с одного острова на другой... Вокруг воды акации — совсем сказочные... И много самой неожиданной красоты раскрывалось на нашем пути...

У самого конца пути я сказал всем: „Собирайте как можно больше цветов". Молодежь мгновенно собрала бездну цветов... Грязные, оборванные, изможденные и промокшие, но бодрые и восхищенные своим путешествием, с охапками чудесных цветов, которые мы высоко держали перед собою, с пением вошли мы в город. И тогда все тетушки и дядюшки, которые были готовы до тех пор избить нас, — совсем растаяли... „Ах, зачем, зачем вы не взяли нас с собою", — умиленно, со вздохом, говорили они, когда мы триумфально вступили в город.

На другой день я был на эспланаде... Мои милые девушки и юноши ходили совсем смущенные и растерянные и говорили: „если бы еще повторить эту чудесную прогулку".

Но в это время я получил открытку от Веры Федоровны, так долго жданную. Она писала, что отдыхает в заграничном курорте, вспоми-

нает обо мне и извещала о своем скором прибытии в Петербург.

Все вновь всколыхнулось во мне и я, как безумный, помчался навстречу ей...

## 7

По приезде в Петербург, через несколько дней на мою квартиру, где я был в полном одиночестве, так как родные оставались еще на острове, пришла вдруг Вера Федоровна. Каковы же были мое удивление и восторг, когда она сказала в большой тишине и твердости: „Александр Авельевич... у меня нет крова... примите меня...“ Она была грустная и растерянная и какая то вся спотыкающаяся. Это был момент размолвки ее с братьями.

Я был вне себя от счастья, что Вера Федоровна избрала мой дом своим прибежищем. Она обошла со мною всю квартиру, и, несмотря на мою настойчивую мольбу, выбрала самую худшую, отдаленную и маленькую комнату.

Привезли ее вещи. Она разложила их в гостиной и я помню ее печальную фигуру, скользящую, как тень, мимо раскрытых картонок и чемоданов... Казалось тогда, что она совершенно машинально возилась с ними и все время о чем то напряженно, глубоко и грустно думала... мгновеньями она останавливалась посреди комнаты и тогда глаза ее устремлялись в пространство, руки тихо опускались и я видел, как слезы текли по ее лицу... Я боялся пошевельнуться... Я не мог ни о чем ее расспрашивать. Я был только безмолвным свидетелем какой то огром-

ной душевной драмы, которую она, очевидно, тогда переживала.

Вера Федоровна прожила на моей квартире больше месяца. В это время, в театре шла подготовительная работа к большой поездке.

Жили мы совсем вдвоем; пищу приготовляли сами. Впрочем, нашей едой были, главным образом, фрукты и вообще что то случайное, что нам попадалось; вечерами Вера Федоровна устраивала сама чай и тогда кто нибудь посещал ее: чаще всего это был Добужинский...[1] иногда Чижик-Подгорный.

Помню, однажды мы сидели в столовой и пили чай. Вера Федоровна, Добужинский и я. Между ею и Добужинским шел большой значительный разговор; он был почти безмолвен, но насыщен очень. Вот когда я узнал, что и в безмолвии может иногда иметь место что-то действительно по настоящему большое.

Никто не умел разговаривать глубокими значительными паузами, как умела разговаривать Вера Федоровна. Добужинский в этом отношении был чудесным для нее собеседником.

Полусвет... две сидящие друг против друга напряженные фигуры... мгновениями — опускающиеся и подымающиеся глаза... Вот оброняется какое то слово... Оно такое значительное... в нем столько напряжения... потом глубокая пауза... И, кажется, что в ней — слышишь ты-

[1] Добужинский, Мстислав Валерьянович, талантливый художник из кружка «Мира Искусства», обладающий способностью остро чувствовать всякую старину. Впервые как декоратор заявил себя в «Старинном театре» (в первом его сезоне), а затем в Художественном Театре особенно «Месяцем в деревне» Тургенева.

сячи самых замечательных слов... видишь самую мысль, именно видишь — ярко и образно.

Помню, в тот вечер Добужинский рассказывал о драгоценных камнях... Он говорил очень мало... но кажется только тогда понял я по настоящему всю таинственную прелесть и притягательную силу камней. В те мгновения он оживотворял их, давая им изумительную характеристику. При этом он приподнимал свою руку так, словно видел то, о чем говорил, и, казалось, на руке его переливались хризолиты и топазы, аметисты и сердолики, хризопразы и изумруды... Это был настоящий уайльдовский вечер, оставшийся глубоко мне памятным...

Однажды мы пили чай с Верой Федоровной совсем вдвоем и говорили о Блоке... „У Блока,— сказала Вера Федоровна,—слишком много белых кровяных шариков... У него нет крыльев лететь“... Она сказала это с большой убедительностью и глубокой проникновенностью... В этой фразе навсегда тогда определился для меня Блок.

В другой раз мы сидели с Чижиком... Вера Федоровна и он говорили полутонами и полунамеками, как всегда, между прочим, разговаривали они; я догадался, что разговор шел о Мейерхольде. Наконец Чижик встал и стал прощаться. „Я знаю, куда вы идете“,—сказала Вера Федоровна. „И если бы вы знали, как я вам завидую... передайте привет ему от меня“. Когда Чижик ушел, она встала и грустная пошла в свою комнату. В этот вечер Подгорный действительно был у Мейерхольда.

Днем Вера Федоровна по нескольку раз уходила в театр и вела там бесконечные переговоры о поездке и репертуаре. Только вечером она позволяла себе немного отдыхать. Но и это было скорее беспрерывным, напряженным разрешением глубоко, повидимому, мучивших ее, сложных и огромных вопросов. Несомненно, в душе ее шел тогда процесс разрешения самого для нее главного — быть или не быть в искусстве.

И в выборе репертуара в то время она очень металась: сначала она хотела играть Берту в грильпальцеровской „Праматери“, но ее не удовлетворял стих Блока и она поручила мне попробовать перевести „Праматерь“ более реальным и сценическим языком: потом она от этого отказалась и взялась за „Юдифь“ [1].

Начались репетиции „Юдифи“. В разгаре их Вера Федоровна переехала к себе, и так же внезапно, как внезапно поселилась у меня. Очевидно, какой то кризис миновал.

„Юдифь“... Работа над ней создала новый и, быть может, последний подъем в театре... Справедливость требует сказать, что эта трагическая роль не вполне удалась Вере Федоровне. Для Юдифи она была слишком лирична, недостаточно огненна и цельна. У меня не

[1] Геббель, Фридрих (род. в 1813 г., ум. в 1865 г.), выдающийся германский поэт и драматург. Среди его драматических произведений особенно выделяются: «Юдифь», «Геновева», «Микель Анджело», «Нибелунги», «Мария Магдалина». Сильный, суровый, величественный по характеру творчества, Геббель черпал свое вдохновение в эпосе, где его привлекали стихийные народные движения и остро выраженное национальное чувство. В чувстве же национальности он усматривал основу всего человеческого. Из всего театра Геббеля только «Юдифь» переведена на русский язык.

осталось почти никакого впечатления от игры ее в этой роли. Но театру в целом удалось дать некоторый намек на Ассирию и Иудею... Были красивые и блестящие по выдумке и разнообразию костюмы Добужинского, было много красивых ассирийских бород и иудейских плащей, — одним словом, — большой изысканной театральности.

Я играл в „Юдифи" немого и слепого пророка, который вдруг начинал говорить и видеть под влиянием экстаза в момент героического подъема. Эта роль долго не удавалась мне... Однажды Вера Федоровна позвала меня к себе... Почти безмолвно, двумя-тремя движениями, недоговоренными полуфразами, блеском чарующих глаз — она раскрыла передо мною всю сущность этой замечательной роли... С тех пор я заиграл ее с огромным подъемом и напряжением и она стала одной из самых блестящих ролей в моем репертуаре. Но и не мало досталось мне от нее, — не мало мук физических и моральных...

Я играл эту роль почти обнаженным, в одном лишь полосатом, срезанном от плеча до поясницы, мешке. Тело мое я окрашивал в желтый цвет... И это бы еще ничего, если бы не пришлось играть в той же „Юдифи", кроме пророка, еще три роли: в первой картине я играл ассирийца, также почти полуобнаженным; тогда я должен был красить тело в коричневый цвет... В третьем действии — пророка — и опять перекрашивался; дальше я снова вынужден был перекрашиваться, потому что играл ассирийца в следующей картине. В последнем же действии я играл иудейского первосвященника...

Я помню, на некоторых спектаклях, оттого, что мне приходилось падать в исступлении на наскоро сколоченные доски, на которых были гвозди и я натыкался на них, — мне приходилось снимать краску вместе с кровью и, несмотря на это, я все же должен был красить свое тело.

В спектаклях „Юдифи" с момента, как я приходил в театр, и до конца, мне не удавалось присесть ни на мгновение... Беспрерывные перекрашивания тела, сложные ассирийские и иудейские костюмы и гримы, — все это заставляло работать с исступленным экстазом... Были спектакли в иных городах России, когда я, возвращаясь с них, не мог пошевельнуть буквально ни одним членом своего тела... И все же — я обязан „Юдифи" очень многим... Только на этих спектаклях я постиг всю прелесть тренировки, выдержки и победы духа над физической немощью и слабостью. Это научило меня любить и я навсегда понял, что без любви нельзя жить в искусстве и делать наше трудное дело.

Разумеется, во всем этом, помимо любви к искусству мне помогала и моя любовь к Вере Федоровне.

Эта любовь делала вообще чудеса: в то время никто из нас не спрашивал, — сколько часов мы должны работать: работали столько, сколько могли, и любили работать.

Наряду с „Юдифью" подготовлялась к поездке „Трактирщица" Гольдони[1]. Когда вся эта

[1] Гольдони Карло (1707–1793), итальянский драматург, следовавший традициям Мольера, но придавший им чисто итальянское направление. Богатейший театр Гольдони (около 200 произведений) очень мало в сущности ис-

работа закончилась, мы двинулись в нашу вторую гастрольную поездку, теперь уже всем театром, с декорациями, костюмами и всеми нашими самыми значительными постановками[1].

Описывать подробно и последовательно эту вторую поездку, мне кажется, нет большой надобности... Она достаточно известна и о ней имеются прекрасные воспоминания хотя бы того же А. А. Ставрогина, актера нашей труппы, в посмертной книжке о Вере Федоровне.

Теперь я хотел бы коснуться самых ярких моментов движения моего сердца по пути любви моей.

## 8

Я часто слышал, что образ Веры Федоровны почти всегда ускользает во всем, что о ней написано... Это глубоко верно... И это потому,

пользовали в России, несмотря на то, что в нем заключен неиссякаемый источник веселья и юмора. Излюбленной пьесой являлась всегда лишь «Трактирщица» (в другом переводе «Хозяйка гостиницы») и то больше потому, что очень уж блестяще сделана в ней центральная женская роль Мирандолины.

[1] Состав труппы в эту поездку был следующий: В. Ф. Комиссаржевская, И. И. Любавина, О. П. Нарбекова, В. М. Полевая, В. О. Тиаенгаузен, Э. Л. Шиловская; А. И. Аркадьев, А. Я. Закушняк, А. П. Зонов, А. А. Мгебров, М. С. Нароков, В. А. Подгорный, А. А. Ставрогин, А. Н. Феона. Режиссеры: Ф. Ф. Комиссаржевский, А. П. Зонов; Помощник режиссера Э. Э. Туриг. Уполномоченный И. А. Рудин, его пом. Н. Д. Кистенева. Суфлер И. Г. Расторгуев. Парикмахер В. Н. Шишманов.

Репертуар и роли В. Ф. Комиссаржевской: новые пьесы: «Юдифь» — Геббеля, — Юдифь; «Праматерь» Грильпарцера, — Берта (шла только один раз в Москве); «Хозяйка гостиницы» Гольдони, — Мирандолина; «Пир жизни» Пшибышевского, — Ганка. Старый репертуар: «Нора» Ибсена, — Нора; «У врат царства» Гамсуна, — Эллина; «Сестра Беатриса» Метерлинка, — Беатриса; «Флорентинская трагедия» О. Уайльда; Зудерман: «Огни Ивановой ночи» — Марикка, «Родина»—Магда, «Бой бабочек»—Рози; Островский: «Дикарка» — Варя, «Бесприданница» — Лариса.

(Александр Дьяконов. Венок Комиссаржевской, Петербург, 1913, изд. О. К. Кан, стр. 45, 46, 49).

что с именем Веры Федоровны всегда сопряжен культ ее самой.

Мои воспоминания грешат, конечно, тем же... но одно, что есть в них, глубоко отличное от многого, — это то, что я любил ее стихийно и в то же время по-человечески просто, одновременно инстинктивно угадывая в ней порочное и страшное, с чем беспрерывно боролась моя душа...

Ни блеск и ни славу любил я в ней, — я часто любил ее беспомощной, растерянной, слабой, самой простой и человеческой... Помню, большой для меня радостью было, когда однажды, уступая моему натиску, Вера Федоровна подпустила меня к себе не тогда, когда она была во всеоружии своей обаятельности, блеска, величия и очарования, но тогда, когда она так же, как и все люди в мире, была слабым, маленьким человечком, у которого болели легкие и был самый настоящий обыкновенный насморк. Кроме самых близких, всегда копошащихся около нее, преданных ей до исступления, женщин, она никогда не подпускала к себе никого в такие мгновения. Но меня она однажды все же допустила... и я увидел ее, укутанную шерстяным платком, лежащую в постели, с опухшим носиком, с покрасневшими от насморка глазами, некрасивую и самую обыкновенную, такую, какими бываем мы все, жалкие, несчастные, зависимые от всего в мире, люди... Но, именно, в эти мгновения она была для меня самой дорогой и близкой... ничто во мне не спорило с ней и не боролось... Я был полон к ней глубокой человеческой нежности.

И разве то, что я видел ее совсем простой и обыкновенной, мешало мне чтить в ней прекрасную Беатрису, или лелеять в себе образы самых утонченных ее устремлений и любить в ней все, что создавала она своим гением? Почему же она боялась быть с людьми такой, какой бывают все люди, почему она так много мудрила сама с собой и с другими? Эти вопросы не были бы удивительны, если бы они были заданы первому встречному на улице, или на большой площади человеческой жизни, но эти вопросы не могут быть не удивительны, если их приходится задавать таким, как Вера Федоровна. Мне всегда казалось, что большие люди должны быть проще и душевнее всех других. Не в этом ли весь смысл любви между людьми? Не в этом ли весь смысл всего третьего царства, о котором повествует вся душа моя и к которому шла и идет она неумолимо через все в мире.

Наша вторая поездка была глубоко отличной от первой... В Сибири что то создалось, пусть смешное и наивное, но в этом смешном и наивном было много человечески-простого и прекрасного. Если это и не было до конца третьим царством, то все же кусочек его там был несомненно.

Теперь же ни о каком третьем царстве нечего было и думать. В эту вторую поездку — вошло в свое право настоящее дело, большое театральное предприятие...

Мы были передовым театром, директором и организатором которого являлась Вера Федоровна.

Ребячество наших дней закончилось и вместе с ним все, что сопровождало его: отменены были, разумеется, и наши дежурства... Над дверьми Веры Федоровны вновь возник незримый, безмолвный, но убийственный по своей силе твердый приказ: „без доклада не входить". Ее окружили другие люди и она стала жить другими днями.

Все это понятно: организованное общество, где есть верх и низ, не может обойтись без этого неумолимого, как неумолима жизнь, лозунга, который должен быть всегда там, где существует необходимость повелевать и подчиняться... Мог ли я, смел ли я спорить с этим?

Но я не мог не чувствовать, что, помимо законов человеческого разумения, есть еще и законы первобытные, как стихия: их знают птицы, когда они просто поют и летают; они ведомы цветочной пыльце, которую разносит ветер по земле; в силу этих законов плачут или смеются дети, наступает смерть или рождение, спадает лист осенью и весною, на обнаженном дереве снова набухает зеленая почка... Можно ли что либо возразить против этих законов? Перед ними бледнеют и теряют смысл решительно все законы мира.

Вся наша вторая поездка была столкновением между мною и Верой Федоровной, именно, этих двух законов, — первого, который является основой организованного на принципах подчинения и зависимости общества, и второго, который является основой, вечно утверждающей себя через все жизни...

В любви к Вере Федоровне я был последователен и целен... Раз взявши на себя культ подвижничества во имя ее, я не мог отказаться от него и потому, несмотря на все, что выдвинул новый день нашей жизни, как утверждение законов, управляющих обществом, по которым существует низ и верх, я продолжал смотреть на нее очами, в глубине которых было лишь одно — вырвать ее из объятий тоски и пустынь, объятий жестокого, кошмарного, злого духа и принести душе ее исцеление... тем самым нектаром, который я получал от нее...

В этой второй поездке мои муки были гораздо страшнее, трагичнее, непонятнее и жгуче... чем тогда, во время наших странствий из одного сибирского города в другой.

Помню первый их приступ в Варшаве, куда мы приехали после Москвы... Вера Федоровна что то долго говорила мне о моем аскетизме... Я не помню точно, что это был за разговор, но помню только, что вдруг что то не выдержало во мне... Мои натянутые, как струны, нервы вдруг оборвались и все во мне словно взметнулось... Я не знаю, не помню, как и почему случилось это, но помню только, что однажды долго я бродил по улицам Варшавы и, когда наступила глубокая ночь, обратился вдруг к первой попавшейся женщине, попросив у нее приюта. Женщина была одна из тех, которые отдаются за деньги. Она привела меня к себе. Я дал ей много денег и только молил, чтобы она меня не трогала и ни о чем не расспрашивала. В страшном, мучительном напряжении провел я ту ночь и,

скажу откровенно, в первый раз в жизни не без враждебного чувства по отношению к Вере Федоровне.

На утро, постучался я в дверь той, которая, как казалось мне тогда, толкнула меня на путь самых мучительных и жертвенных терзаний. Я сказал жестоко и зло: „Вчера ночью я потерял себя... потерял свою юношескую чистоту... Я отдался женщине, которую встретил на улице и которая принадлежала к числу тех, кто отдается всем". Я лгал... Гадко лгал. Я ничего не помню от тех мгновений, но только хорошо помню горящие, влажные глаза бледного и напряженного лица Веры Федоровны и ее тихую, почти про себя сказанную, фразу: „Как жаль, что это случилось так". По тону, которым она произнесла эти слова, смысл их был только в одном: „жаль, что я таким путем познал впервые женщину..."

Никогда не смотрели ее глаза так грустно в мою душу как теперь... В них был безмолвный, глубокий упрек, словно они говорили: „ты оказался слабым и маленьким... Почему не хватило у тебя силы — ждать?"

Каким же ничтожеством был я перед нею... Я не понимал, что она принимала меня, требуя только терпения и подвига, которого я не выдержал. Я понял вдруг все... и в порыве раскаяния, сумбурно, непоследовательно, как ребенок, рассказал ей о своем обмане. После этого лицо ее снова облеклось суровостью и наступили для меня дни нового глубокого отчуждения. Что же? Значит так было нужно,—

я заслужил это и я принял с восторгом в душу свою новые бури и страдания...

Замелькали другие города... Лодзь... Рига... Впрочем Рига была раньше Варшавы...

В главе об Орленеве я уже упоминал, как я поссорился с Верой Федоровной в Риге, после того, как произошла ее встреча с Орленевым.

За Варшавою мы очутились в Киеве... На мгновение она пригрела меня в этом городе, но за этим мгновением наступили еще более страшные и мучительные дни, чем были до сих пор...

В Киеве, между прочим, я пережил большой артистический подъем в роли пророка в „Юдифи". Мне захотелось естественно ее одобрения и улыбки. Я же видел холодное, каменное, почти жестокое лицо, и на дверях ее, теперь уже почти постоянно, звучал жестокий, мучительный для души моей, безмолвный приказ „без доклада не входить".

Но самым тяжелым для меня было то, когда Вера Федоровна, дав мне обещание, после долгого перерыва в общении с нею, посетить вместе любимую мною Кирилловскую церковь, где Врубель оставил свои гениальные росписи, вдруг поехала не со мною, но с другими.

Это окончательно бросило меня в пучину страданий, которые поглотили во мне все, все мои впечатления, все пребывание в Киеве и он почти остался для меня незамеченным...

За Киевом, как в тумане, мелькнула Одесса. Помню только один радостный миг, когда мно-

гие из нас гуляли вместе с Верой Федоровной у моря. Теплый осенний, влажный день напоминал весну... У берега на поверхности моря, переливаясь радугой в солнечном свете, плавали огромные медузы, которые приводили Веру Федоровну в восторг. Она ловила их руками, вытаскивала из воды и жадными любопытными глазами впитывала их прозрачную причудливую красоту... Я был около и она дарила меня взглядами, в которых снова были обещания чего то большого, глубокого, хорошего и настоящего... Но, увы, это были только обещания...

Из Одессы мы поехали в Харьков... Харьков встретил нас с огромным энтузиазмом. Толпы народа, главным образом, молодежи, встречали Веру Федоровну на вокзале. Она была засыпана цветами...

Мне пришлось в Харькове сыграть только в одном спектакле —в „Огнях Ивановой ночи", после которого я свалился с ног и слег. В моей болезни мучительно было то, что Вера Федоровна не навещала меня; но я ждал, я был убежден, что она придет, хотя она и замкнулась для всех и что было с ней, и что делала она тогда — никто ничего не знал.

Однажды я набрался мужества и больной, вечером, пришел к ней. Помню, как сейчас, полуосвещенную комнату и ее, стоящую посередине, с измученным, бледным, лихорадочно-возбужденным лицом... „Вера Федоровна",— тихо, почти с мольбою, прозвучал мой голос. Она вдруг вся затрепетала, ударила себя по виску и почти выкрикнула: „Я не могу...

не могу... Поймите же — я большой человек... Вы должны понять это"... Глаза ее сверкали... Вытянувшись, как струна, она прислонилась к стене и умолкла. Тогда я совсем тихо, почти шопотом, но с большой силой и твердостью сказал: „А я—человек"... Вера Федоровна вскинула удивленно на меня свои большие глаза... В этот миг они были совсем лучистые... лицо ее светилось... Вдруг она протянула навстречу мне, открыто и порывисто, обе руки. Потом также стремительно поцеловала меня в лоб. Это был первый, единственный и последний поцелуй, которым она меня запечатлела за все дни, что я был с нею. С души моей мгновенно спало тяжелое бремя и я, умиротворенный, вышел из ее комнаты.

Дня через два после этого, в третьем часу ночи, когда я уже спал, постучались в мой номер: „Вера Федоровна просит вас сейчас же зайти к ней". Инстинктивно, почувствовав что то огромное и важное, я быстро оделся и поспешил к ней в номер. Она сидела у стола. Горела только одна свеча. Ее вид поразил меня: волосы у нее были в большом беспорядке, мертвенная бледность покрывала лицо и глаза горели, как никогда, напряженным до величайшей степени лихорадочным блеском. Груды исписанных листов лежали перед ней... Когда я вошел, она даже не поздоровалась со мной и только жестом пригласила сесть.

„Слушайте",— сказала она, — я вам первому передаю мое решение". И она прочла свое

знаменитое письмо к труппе, в котором писала, что бросает сцену... [1]

Окончив чтение письма, некоторое время она молчала в глубоком раздумье... Потом снова сказала: „Я хочу, чтобы вы поехали по России и собрали учеников для моей будущей школы, которую я хочу создать... Я верю в ваше чутье... Поезжайте по всем городам... в деревни, в села... куда хотите... но собе-

[1] Вот это знаменитое письмо:

«То большое волнение, какое переживаю я, касаясь того, о чем скажу сейчас, помешало бы мне говорить, и поэтому я пишу.

«С теми из Вас, кто пришел в мой театр, веря в него, с теми из Вас, кто работал и работает со мной, веря в меня — я должна, я хочу поделиться своим решением: — По окончании этой поездки я ухожу совсем из театра. Надолго ли, навсегда ли — зависеть это будет не от меня.

«Я ухожу потому, что театр в той форме, в какой он существует сейчас — перестал мне казаться нужным и путь, которым я шла в исканиях новых форм — перестал мне казаться верным.

«Тем из Вас, кому дорог во мне художник, я хочу сказать еще, что художник этот уходит из театра с душой, полной веры в будущее, в новые возможности, с душой полной больше чем когда либо ясной, твердой веры в неисчерпаемость и достижимость истинно прекрасного, и когда бы и как бы тихо Вы ни постучались в эту душу — она услышит Вас и откликнется на зов Ваш.

*Вера Комиссаржевская.*

15 ноября 1909 г.»

Оглашение письма произвело на всю труппу ошеломляющее впечатление. «Лишь только прошли первые минуты оцепенения, — пишет один из участников поездки, Александр Дьяконов, — как сразу с неистощимой энергией началось обсуждение письма. По всей гостинице, во всех комнатах, занятых актерами, шумно, возбужденно идут споры. Высказываются самые разнообразные мнения, отчего Вера Федоровна покидает сцену. Один приветствуют смелый и открытый шаг, другие находят его преждевременным: один видят личный подвиг в ее поступке, другие — необходимость. И как часто случается в моменты наивысшего напряжения, мнения расходятся, диаметрально противоположные, притти не могут к одному выводу». (Александр Дьяконов, Венок Комиссаржевской, стр. 76, 77.)

рите мне горящих, талантливых людей. Наша школа не будет профессиональной школой... Нет, нет! Я хочу, чтобы она была — храмом. Я хочу, чтобы нас окружили самые замечательные люди... поэты... музыканты... художники... Когда мы пройдем огромный путь подготовки, мы начнем играть... Может быть, это будет через три года, может быть — раньше. Я бы хотела сыграть „Грозу" когда нибудь в будущем, в Нестеровских тонах, именно так, как ее чувствует Нестеров.[1] В нашей школе будет всегда звучать орган, — работа станет молитвой. Работать так, как я работала до сих пор, я не могу больше. Меня не удовлетворяет театр. Я не верю в него такого, какой он сейчас. Надо создавать новый... Но для этого нужна большая подготовка и совсем другие люди... Я много думала над этим и мое письмо — мое окончательное решение. Создавать театр должны люди сильные и здоровые. В школе нашей мы создадим возможность постоянной бодрости и свежести. Я хочу, чтобы были огромные окна, было много света и воздуха. Мы будем развивать и укреплять свое тело: ритм, пластика, музыка, поэзия и все искусства должны лечь в основу нашей работы. Все должно быть устроено так, чтобы каждый момент человек был способен к творчеству всей полнотою своих сил"...

[1] Нестеров Михаил Васильевич (род. в 1862 г.), художник. Работал преимущественно в области т. н. «религиозной живописи» (многочисленные образа и иконы), но создал себе имя рядом картин («Пустынник», «Видение отроку Варфоломею», «Святая Русь», «Великий постриг»), в которых, совершенно отойдя от официальной церковности, стремился истолковать народные религиозные идеалы.

Надо ли говорить о том, что в ту ночь я слушал Веру Федоровну с затаенным дыханием... Все, что я пережил до сих пор, все муки показались мне слишком малыми и ничтожными перед тою радостью, какую познал я теперь... „Так вот, почему так долго она избегала меня... вот почему было мое одиночество и в Москве, и в Варшаве, и в Киеве, и в Одессе... все для того, чтобы познать блаженство мига, каким она дарила меня сегодня. Вот когда приближается, наконец, утверждение мечты всей моей жизни... вот когда, наконец, наступает по настоящему третье царство“...

В ту ночь, уйдя от Веры Федоровны, я не ложился больше и промечтал до утра... Я еще не окончательно оправился от своей болезни и потому не смог быть на том знаменитом собрании всей труппы, на котором было оглашено письмо Веры Федоровны.

Через день после того я свалился совершенно. Болезнь дала опасное осложнение. Вместе с тем гастроли в Харькове закончились. Таким образом, я вынужден был остаться один, что было очень тяжело. Правда, согласно распоряжению Веры Федоровны, меня устроили наилучшим образом, поместили в лучшую лечебницу и Вера Федоровна сама говорила с профессором обо мне, внеся плату за лечение вперед.

Я остался лежать в Харькове, окруженный тщательной заботой и уходом. Проболеть пришлось около месяца. Таким образом, я пропустил время гастролей нашего театра в Ро-

стове-на-Дону, Екатеринославле, Полтаве и часть нашего пребывания в Тифлисе...

Первые дни болезни были гранью между жизнью и смертью... Почувствовав же себя лучше, я начал испытывать ощущения и настроения, переданные в начале моих записей юности. Действительно, что то огромное шло и надвигалось до моей болезни, готовое меня поглотить; оно перегрясло меня всего и, наконец, медленно стало отодвигаться. Выздоровление было подобным тому, когда человек, находясь долго на краю бездны, каждую секунду готовый в нее скатиться, вдруг почувствует твердые точки опоры, с которых уже не страшны бездны...

В болезни я стал мыслить уверенно и спокойно, впервые за все время. Я увидел и понял, что чудом только не потерял себя окончательно, чудом остался жить и все, что я переживал до сих пор, вело к неминуемой гибели. И еще увидел и понял, что в моих отношениях с Верой Федоровной столкнулись два мира: один — безмерная моя вера в человека, в радость человечески-простой, ясной улыбки, другой — мир ее — как мир отрешенности от жизни, где в великом тщеславии духа возник и вырос безумно страстный культ, дошедший до самоисступления, и в этом исступлении сотворивший почти божественное поклонение человеческой личности через себя и в себе самой. Что это было так — для меня не было больше никакого сомнения... За дни моей болезни я был глубоко одинок, обо мне никто не справлялся и морально я был пре-

доставлен самому себе, несмотря на внешний декорум заботы, с которой меня оставили... Если бы она хоть капельку любила, разве могла бы она оставаться такой далекой, когда я находился на грани между жизнью и смертью? „Два и пять... три и четыре — никогда пять и пять...“ Теперь я уже мог говорить об этом, относя маленькие величины к той, которую любил безумно. Но самое тяжелое было, что я почти не верил больше в действительное осуществление того, о чем она мне сказала в ночь признания... Здесь в одиночестве моей болезни я убоялся, что Вера Федоровна в жизни была лишь человеком красивых слов, утонченных и прекрасных мечтаний, порою безумных взлетов, но больше — знатной иностранкой, неизвестно откуда пришедшей в жизнь. Земное, простое, реальное — было ей чуждо... И я, земной с головы до ног, для нее был далек и непонятен... Иначе она не мучила бы меня так долго, упорно и страстно, как мучила все это время, доведя до пределов, где уже кончается жизнь и, возможно, начинается смерть...

Бывает иногда необходимым взять человека за шиворот и, как щенка, бросить в глубокую и холодную воду, — только тогда он начинает понимать и сознавать самое простое и ясное...

Моя болезнь была именно такой глубокой и холодной водою... Она вдруг меня отрезвила, и я понял, что путь мой до сих пор был путем к недосягаемым вершинам... Я понял, что любил, но меня не любили...

Поняв это, я узнал еще и другое. Это другое было глубоким предчувствием, что между

мною и ею — кончено навеки. Я почти знал, что она не улыбнется мне больше. Признание в Харькове было последним даром и только расплатой со мною. В ту ночь она отсыпала щедрою рукою горсточку золота души своей за то, что брала мою любовь... Коварный, насмешливый дух шептал мне, что это было действительно так, что это был только благородный расчет. Почему то в иные мгновения постигаешь вдруг все, вопреки сладкой лжи, вопреки всему, за что готов цепляться, чтобы не ушла сказка, не исчез прекрасный сон и с ним вместе мечты и иллюзии...

И все же, в глубине души я не уставал окончательно для надежды. Вместе с предчувствием близости конца между нами, по инерции я жаждал еще чего то и не замыкал моего сердца... И я рассуждал: если предчувствия обманывают меня, если мое неверие в будущее, что она действительно избрала меня своим апостолом, окажется ошибкою, — я приму тогда еще и еще какие угодно страдания и муки...

Но, нет... нет, — ни знание, ни предчувствие не ослабляли любви моей. Сердце теплело и прощало все... Я гнал разочарования и жаждал поклонения...

. . . . . .

В Тифлис я приехал в самый разгар гастролей. Город опьянил меня... Я помню море огромных женских глаз, жгучих и темных, помню страстные, порывистые мгновения, помню теплые ночи, помню далекие огни сказочно-фантастической Куры, разрывающей го-

род на две гористые части, где по одну сторону — Европа, дышащая экзотикой, — по другую — Азия и Кавказ... Татары, грузины, армяне, лезгины, имеретины, персы и турки копошились здесь, оглашая звонкими, певучими, восточными песнями бесчисленные духаны, открытые, без окон и дверей, лавчонки, в которых и около которых безумно кипела жизнь, ни с чем несравнимая и ни на что непохожая...

И среди всей этой возни, суеты, звона, на высокой горе — мрачный Метехский замок, страшная Тифлисская тюрьма, хранящая легенды, бесподобные по героике, так идущей к мужественным и пламенным кавказцам, жившим всегда в беспрерывном борении, знавшим непримиримость и силу великого гнева, умевших страстно любить борьбу и мятеж против какого бы то ни было насилия и угнетения...

Тифлис мне был особенно дорог по тем воспоминаниям, которые он оставил во мне. Пять лет назад, еще совсем юный, скованный военным мундиром, я бросился, именно, в этом городе в пучину бурь и стихий, разыгравшихся в нем, во много раз сильнее, страстнее и больше, чем где бы то ни было. Тогда этот город хотел умертвить меня... В нем я познал великую радость дерзания и сумел полюбить человека до конца, отдавши ему все, вплоть до жизни, не жалея о ней, не щадя ее ради любви моей. Пусть это было мгновением... но иные из них стоят всей жизни.

Теперь Тифлис был иным... Бушующие, как море, дни ушли. Многое было раздавлено и уничтожено... Победители торжествовали, хотя

в их торжестве и было много тревожного, неверного и кажущегося... И все же, вместо пламенных речей, вместо горящих, как звезды, глаз, вместо бряцания в святом гневе оружием, вместо огня и энтузиазма, которые я познал здесь пять лет тому назад, — теперь утверждала себя угарная, сытая, пьяная жизнь, в которой судорожно бились женщины, особенно прекрасные на Кавказе, и орали пьяными песнями до исступления мужчины, жившие сегодня беспрерывною жаждою угара...

В этот угар попали мы все... Тифлис опьянел нашим театром... Нас нарасхват приглашали из одного дома в другой, и дни пребывания в этом городе оставили во мне впечатление сплошного и дикого сумбура.

Предчувствия меня не обманули. За болезнь я потерял Веру Федоровну. Около нее теперь были совсем другие люди и она была безгранично далека... Холодно, почти так же, как в первые дни в Петербурге, встретились мы в Тифлисе. Я снова видел недосягаемое величие, суровость, очарование светской, знатной женщины и — больше ничего.

О школе она не заикалась. Что же это такое было? Я ничего не понимал и только плакал, в глубине души, как ребенок. И все это было долго, очень долго, почти до последних дней...

Кончились тифлисские гастроли, и Вера Федоровна, такая же молчаливая и замкнутая, уехала на отдых в Кисловодск.

После перерыва наши гастроли начались с Баку. Но и здесь Вера Федоровна не существовала для меня. Не было ее и дальше,

когда мы, наконец, переплыли Каспийское море.

На одно лишь мгновение мелькнула она для меня в Асхабаде, но это было только мгновение. В Асхабаде тогда группами, во главе с нею, ездили мы к текинцам и кочевникам. Там перед нами открылись огромные, как море, степи, ароматные и чудесные сады, блеснули, как сон, краски востока, верблюды, юрты и далекие синеющие на горизонтах пустынь, голые, но все же прекрасные хребты и горы Азии... Глаза Веры Федоровны через все это смотрели куда то, в далекие, ей одной ведомые, дали... Я ничего не понимал, но безумная грусть овладевала мною сильнее и сильнее и с каждым днем все больше и больше придавливала меня...

С этой огромной грустью приехал я в Самарканд... Здесь пережил я момент, который остался у меня памятнее всех иных за всю поездку...

В Самарканде я погрузился в полное одиночество, в думы и тоску, никем не разделенные... В одиночестве бродил я по старому городу, среди огромной, пестрой, восточной толпы, копошащейся гигантским муравьиным роем в огромных пространствах, потрясающих по грандиозности и красоте мечетей и минаретов, в пространствах древних стен, огромных и величественных, выложенных с верха до низа причудливыми изразцами... Я бродил еще по маленьким, узким, грязным уличкам, где арбы, запряженные верблюдами и ослами, топтали груды пестрого шелка, где, вместе с фруктами, овощами и самыми ничтожными вещами, про-

давались причудливые украшения, совершенно исключительные по выделке и изумительные по искусству... Красота, грязь, роскошь, нищенство и богатство смешались тут во что то одно, вместе с пророками, сказочниками, купцами, белыми чалмами, пестрыми халатами и черными, как жуткие тени, ползущими, укрытыми с головы до ног, женщинами, присутствие которых, впрочем, почти не чувствовалось...

В Самарканде Вера Федоровна опьянела восторгом перед востоком... По утрам, в компании, которая ее теперь постоянно окружала, она уезжала на старый базар и проводила там целые дни.

Помню, однажды я взобрался на самую высокую башню на площади Ригистана, высящуюся на стенах огромной старинной мечети... Вдали, из русского города, показались экипажи... в первом из них сидела Вера Федоровна с некоторыми из артистов. Вдруг меня охватила неудержимая грусть... Такой безумной грусти, от какого то страшного предчувствия, я не испытывал никогда во всю мою жизнь. Мне хотелось броситься почему то вниз на дорогу с моей высокой башни, хотелось кричать им всем „назад", остановить экипажи, движение и плакать, плакать, плакать... Я действительно кричал и махал руками с башни им навстречу. Вера Федоровна меня заметила. Я помню в то мгновение лицо ее сияло и было веселым и радостным, каким давно не бывало. Она приветливо замахала мне зонтиком... и экипаж промчался мимо.

С этого мгновения во мне оборвались последние струны... В Ташкент я приехал совер-

шенно больным и разбитым... В Ташкенте я потерял Веру Федоровну окончательно... Она укрылась в доме друзей своего детства и исчезла, исчезла совсем.

Теперь возникло у меня решение о немедленном отъезде. Я переживал страшную борьбу с самим собой, но больше во мне не оставалось ни одной капли человеческих сил. Я был почти раздавлен. Когда я пришел и сказал об этом Вере Федоровне, ей было больно услышать мое признание и решение уехать. Но она искусно скрыла свое настоящее настроение и простилась весьма спокойно и выдержанно... Только тогда, когда я вышел из ее уборной, я увидел сквозь щель неплотно закрывшейся двери, как лицо ее стало грустным и по щеке скатилась слезинка. О, в тот момент я снова готов был вернуться, броситься к ее ногам и молить о прощении для нового заклания. Но чувство мужественности, в первый раз проснувшееся по отношению к ней, удержало... Я подумал, что потеряю всякое уважение с ее стороны, если и на этот раз обессилю и не выдержу.

Глотая слезы, с заглушенными в себе рыданиями, в ту же ночь я сел на поезд и уехал.

В поезде до самого Петербурга я писал мои записи юности, прерванные в Харькове. Начав с момента нашего пребывания в Иркутске, я оборвал эти записи только тогда, когда поезд подошел в Петербурге к перрону Николаевского вокзала... Кроме этих записей и тоски, владевшей мною тогда, я ничего не помню за весь мой путь от Ташкента до Петербурга.

## 9

Когда я очутился дома, в родном городе, я ощутил чувство, подобное тому, что испытал бы наверное каждый, чудом спасшийся от идущей прямо на него лавины...

Любовь моя к Комиссаржевской превратилась в эту лавину и она, конечно, раздавила бы меня, если бы я не нашел силы сказать наконец: довольно.

Каждый знает свой путь... И у любви есть законы и пределы... и есть грани, через которые нельзя переступать. Если их переступить — теряется собственный лик и начинается падение...

Вера Федоровна не приняла моей веры, она не смогла уйти от своих пустынь, — я же дошел до предела, до последнего конца, когда уже теряешь надежду...

Мне кажется, она поняла меня и поняла, быть может, что большего требовать было невозможно. Вот почему отпустила она меня наружно спокойно, хотя самолюбие ее и не могло быть не уязвлено. Но она не могла не сознавать, что как ни был я юн и ребячлив, она теряла со мной то, без чего не может жить ни одна настоящая женщина в мире — вот почему ей было грустно. Но она не могла и не смела изменить своим пустыням, потому что была сильна и последовательна до конца... Ей казалось, что раз получив один запечатленный поцелуй от нее, — я стал уже таким образом одним из тех, кого вербовала она

в свою армию верных, чтобы вновь и вновь, через свои пустыни, стремительно двигаться неизвестно куда и зачем. На крыльях самума неслась она в пустынных пространствах, в неутолимой жажде новых и новых борцов во имя ее... Но мне были чужды пустыни. В этом ни я, ни она не могли изменить себе до конца и вот почему мы расстались...

Но все же я уходил от нее не без тайной надежды, что когда нибудь вернусь снова, но уже более сильным, более крепким и способным принимать ее и бороться с ней одновременно, не теряя себя в этой борьбе и любви.

Каков же был мой ужас, когда в Петербурге я узнал о ее болезни...

После моего отъезда внезапно заболело черной оспой несколько человек из нашей труппы, в том числе и она... Она заразилась на базаре в Самарканде и мне жутко подумать об этом — она заразилась в то самое время, когда я с такой грустью и враждебностью относился к ее восторгу перед востоком. В тот день, на башне, моя тоска и мои предчувствия меня не обманули...

Узнав о болезни, мы хотели с Федором немедленно поехать в Ташкент, но оттуда шли успокоительные известия, как передавал мне Федор, и благодаря этому мы задержались и не успели...

Однажды, проходя мимо нашего театра, я заглянул в его вестибюль. На одной из колонн висела маленькая белая бумажка... На ней было написано: „10-го февраля в Ташкенте,

в час сорок минут дня, скончалась Вера Федоровна Комиссаржевская...“ [1].

Она умерла... До сегодняшнего дня я не чувствую ее смерти... Тогда же я думал об этой смерти с улыбкою... И с улыбкою я шел за закрытым наглухо свинцовым гробом, ни на одно мгновение не представляя ее мертвой. И потом я не чувствовал смерти — не представляю ее и теперь. Такова сила этой загадочной, единственной в своем роде, женщины, такова ее власть над людьми, даже за пределами жизни...

Вера Федоровна соединила в себе все положительное и все отрицательное своих дней и своей эпохи... Не даром она писала в письмах и высказывалась в заметках о себе самой, в одном месте, например, так: „Зло, громадное,

[1] В ходе болезни В. Ф. Комиссаржевской был момент, когда дело, казалось, пошло на улучшение, так что даже стали обсуждать план ближайшей работы. Но «в ночь на девятое число, — пишет А. Дьяконов, — с ошеломляющей быстротой наступает ухудшение. Вновь сильнейший жар. Назревшая оспенная сыпь обнаруживает под собою страшное количество гноя. Малейшее движение — нечеловеческая боль. Вера Федоровна теряет сознание. Гной, сходя с тела, срывает его покровы... Уже ничто не может остановить начинающееся гангренозное заражение крови... Днем — осложнение в почках, нефрит, и постепенное омертвение тканей.

«В роковой день вечером собирается консилиум. Врачи признали положение больной безнадежным, определив оспенное заражение роковым по исходу.

«Гибель неизбежна... Ночью страшное разрушение тела продолжается... Омертвели ткани туловища, рук и ног... К утру деятельность пульса прекратилась. Уже умерла психическая жизнь... Наступили последние минуты...

«В холодный солнечный день пустыней кажется земля. И уже больше не пугает чудовищная смерть. Все кончено! Только одна печальная весть всем, всем, всем, всем:

«Сегодня десятого февраля, в час сорок минут дня скончалась Вера Федоровна Комиссаржевская».

(Александр Дьяконов. Венок Комиссаржевской, стр. 125, 126.)

непоправимое — существование таких людей, как я...". В другом: „Несмотря на все плохое, а его во мне много, у меня в душе сохранился каким то чудом кусочек чистоты... он завален сейчас сором, но он есть, и я твердо знаю, что все, кому бы я показала дно души, где он лежит, поняли бы, что меня нельзя считать способной на что нибудь дурное, и все таки я не могу его показать...". И, наконец: „Что бы я ни переживала, для меня нет счастья, потому что раз моя душа найдет удовлетворение, — ее уже не будет, я буду уже не я".

Этой, владевшей ею до одержимости мыслью кончаю я мою записку о ней... Удалось ли мне хоть что нибудь передать — не знаю, но я писал с полнотой обнаженности и правдиво до конца...

После смерти Веры Федоровны я не в силах был постучаться ни в один театр... И только Орленев, который вдруг явился в те дни, вновь окрылил меня. Мы ринулись вместе с ним вслед обоим нам дорогой неведомой птице, которая одинаково звала нас, увлекала и манила своим далеким полетом в до сих пор еще неразгаданные края третьего царства...

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН


Авдеев 56.
Адашев 255, 256.
Александров (см. Крылов В. А.).
Амфитеатров 131.
Андреев 206, 231, 235, 237, 246, 256, 267, 269, 273—276, 360, 361.
Аннунцио д' 310, 311, 318.
Антонов 56.
Антреа 52.
Апраксин 3.
Аркадьев 375, 504.
Артем 223, 234.

Бабецкий 105.
Байворский 56.
Бакланова 204.
Бакст 43, 87, 488.
Балиев 288.
Бальмонт 267, 269, 270.
Бальтрушайтис 267, 270.
Баранович (см. Бравич).
Барановская 204, 235.
Барятинский 105.
Бастунов 3.
Белый 269, 270.
Бенуа 380, 381.
Бердслей 325.
Бернар 206.
Бетховен 174, 184—193, 195, 233.
Бецкий 312, 373.
Блок 147, 368, 380, 488, 500, 501.
Бородай 142.
Боттичелли 370.
Бравич 3, 111, 310, 361, 405, 407, 409, 439, 442, 456, 458.
Брюсов 326.
Будберг 318.
Бьернстьерне-Бьернсон 20, 22, 41.

Вахтангов 204.
Вега Лопе де 147.
Венгеров 111.
Вера Михайловна 356.
Верхарн 374.
Вильгельм 156.
Винчи Леонардо да 325, 370.
Вишневский 217, 235, 304.
Врубель 510.

Гайдебуров 22.
Гамсун 504.
Гауптман 3, 62, 143.
Ге 3.
Геббель 361, 501, 504.
Германова 217, 223, 234.
Гёте 4.
Глаголин 150, 151.
Глюк 238.
Гнедич 309.
Гоголь 130, 201, 203.
Гольдони 503, 504.

Гордель 389, 458, 469.
Горев 204.
Горький 72.
Гофман 237, 249, 266, 356.
Гофмансталь Гуго фон 147.
Грибунин 223, 234, 296.
Григ 7.
Григорович 124.
Григорьев 266.
Грильпарцер 380, 504.
Гюббенет фон (см. Яворская).

Давыдов 43, 105, 143, 201, 202, 309, 388.
Даль 56.
Далматов 3, 106—108, 111.
Дельер 111.
Дестомб 111.
Диккенс 270, 294.
Добужинский 87, 499, 500, 502.
Долина 56,
Долинов 147.
Домашева 105, 143.
Достоевский 45, 46, 57, 62, 69, 111, 185, 203, 338, 339, 347.
Дризен 146.
Дузе 33.
Дункан 238, 283—285.
Дьяконов 504, 513, 526.
Дягилев 291, 379.

Евреинов 146, 262, 310—312, 315—319, 374—378, 488.
Ермолова 380.

Жижмор 190.
Жорж-Занд 125.

Закушняк 373, 458, 504.
Зайцев 267, 269.
Зичи 56, 157.
Зонов 292, 310, 326, 360, 361, 378, 504.
Зудерман 404, 436, 440, 504.

Ибсен 6, 17, 20—22, 24, 25, 29, 37, 39—42, 45, 62, 185, 233, 294, 439, 504.
Иванов-Козельский 102, 103.
Иенни 50—56.

Кальдерон 361.
Калмаков 87, 361—365, 375.
Кареева 56.
Карпов 3, 164.
Катя 346, 348—350, 353—360, 383, 385.
Качалов 17, 207, 217, 223, 230, 231, 251, 267, 271, 297, 298.
Кирьякова-Севастопуло 125.
Кистенева 504.
Книппер 223, 234, 297, 304.
Кнорринг 430, 431, 433.
Козлов 295.
Койранский 267.
Колумб 411, 413.
Комиссаржевская 3—5, 84, 86—92, 94, 123, 140, 235, 247, 261, 262, 290, 292, 293, 309—312, 315—318, 326—330, 332, 333, 335—343, 346, 348—351, 353, 358, 361, 367—371, 373—375, 380—384, 386, 388—391, 393, 394, 396—398, 400—402, 404, 407, 408, 411—415, 417—419, 421—437, 439—450, 453—459, 462, 463, 467—475, 477, 478, 480—485, 487—491, 497—513, 515—517, 520—527.

Комиссаржевские 445.
Комиссаржевский Ф. П. 309.
Комиссаржевский Ф. Ф. 235, 262, 292, 309 — 311, 318, 322, 323, 325 — 330, 360, 374, 375, 380, 431, 504, 525.
Коонен 204.
Коренева 304.
Королева 128.
Корш 9, 105, 142, 201.
Кригер 196.
Кристенсен 31.
Кристенсенс Дагни 22.
Кропоткин 55.
Крупенский 80, 274.
Крылов В. А. 138, 139.
Крылов И. А. 202.
Кузнецов 5.
Кузнецова 201.

Лаврентьев 300, 301.
Левант 361.
Левин 99.
Леонидов 6, 235, 246, 296.
Лесков 131.
Лилина 223, 234.
Липковская 201.
Лужский 214, 217, 223, 225, 272, 273, 296, 297.
Луначарский 163, 164.
Лучич (см. Далматов).
Львовская (см. Рубинштейн).
Любавина 356, 357, 389, 458, 469, 504.

Малютин 267,
Марадудин 353, 488.
Мария Федоровна 159.
Марков 389, 396.
Маркс 111.
Марусина 56.
Мгебров 5.
Мгебров А. А. 5, 14, 21, 34, 35, 49, 59, 70, 73, 84, 93, 94, 102, 125, 127, 131, 132, 139, 147, 161, 174, 189, 190, 195, 223, 261, 301, 335, 386, 387, 396, 407, 498, 504.
Медичи 62.
Мейерхольд 84, 147, 149, 150, 163, 235, 253, 262, 263, 295, 309 — 311, 313, 317, 326 — 328, 369, 374, 389, 398, 435, 488, 500.
Мережковский 160.
Метерлинк 231, 232, 277—279, 292, 294, 321, 326, 327, 369, 374, 504.
Микель Анджело 370.
Милюков 276.
Миронова 3.
Михайлов 3, 105, 111.
Мольер 214, 262, 350, 503,
Мопассан 374.
Москвин 62, 207, 214, 217, 223, 225, 229, 230, 244, 267, 270, 281, 297, 298.
Моцарт 63, 238.
Мочалов 180, 197, 350.
Муравьев 309, 412, 418, 431, 489.
Мусоргский 291.
Мюссе Альфред де 62.

Надеждин 56.
Назимова 16, 74, 77, 98—100.
Нарбекова 504.
Нароков 504.
Незлобин 160, 262, 309, 388.
Некрасов 130.
Неметти 16, 262.
Немирович-Данченко 207, 217 — 219, 222, 223, 225,

229, 239, 283 — 292, 296, 298, 302, 303.
Нестеров 514.
Никитин 8.
Ницше 57.
Новиков 56.

Озаровский 43, 151, 379.
Омарская 56.
Омон 211.
Орленев 3—5, 8, 9, 11—39, 41—44, 46—49, 54, 56—59, 61—75, 77—108, 110—113, 115—117, 119—135, 137—139, 141—198, 201—202, 220, 224, 233, 242, 247, 271, 274, 286, 291, 292, 295, 304, 305, 350, 412, 440, 448, 486, 487, 490, 510, 527.
Орленева Е. П. 98, 99.
Орленева Н. 99, 165 — 168.
Орлов 47.
Островский 3, 8, 43, 147, 164, 170, 189, 194, 203, 303, 404, 436, 504.

Павлова 94, 95, 97—99.
Патти 180.
Пасхалова 3.
Певцов 160.
Перцов 267, 269, 286, 287.
Петровский 201.
Петр I 364.
Писарев 43.
Плющевский-Плющик (см. Дельер).
По 236, 360, 429, 430.
Подгорный 388, 393, 396 — 398, 406, 407, 433, 434, 458, 459, 468, 469, 499, 500, 504.
Полевая 504.
Поляков 56.
Попелло-Давыдов 267.
Пронин 263 — 268, 271, 353, 355 — 357.
Пуришкевич 378.
Пушкин 130, 217, 347, 469.
Пшибышевский 504.

Радов 56.
Рапгоф 201.
Расторгуев 504.
Реймерс 22 — 28, 32, 233.
Рейнеке 361.
Римский-Корсаков 310.
Ришпен 206.
Россини 258.
Россов 82, 83.
Рубинштейн 378 — 380.
Рудин 488, 504.

Савицкая 223, 225, 233, 234, 258, 259.
Салис 264.
Самарин-Эльский 160, 172.
Самойлов 380.
Санин 290, 291.
Сапунов 266.
Сац 235, 267, 270.
Свирский 172.
Смирнов 56.
Соколов 142.
Соловьев 436.
Соловьева 294.
Сологуб 310, 361, 368, 373, 374, 488.
Сосновский 56.
Софокл 379.
Ставрогин 504.
Станиславский 62, 109, 110, 126, 203—207, 213—215, 220, 223, 225 — 228, 232,

235, 236, 241, 242, 246—250, 256, 258—261, 277—280, 283—288, 290—293, 296—302, 304—306, 309, 389.
Стеллецкий 168.
Стрельская 203.
Стрепетова 3.
Стуккен 361.
Суворин 3, 105, 108—110, 309.
Судейкин 266.
Судьбинин 16.
Сулержицкий 225, 231, 232, 256—259, 287, 301.

Таиров 356.
Татаринова 204, 207, 208, 214, 217 247.
Теляковский 150.
Тизенгаузен 388, 397, 407, 458, 469, 504.
Тинский 111.
Тихомиров 111.
Толстой А. К. 108, 109, 111.
Толстой Л. Н. 45, 150, 309.
Тургенев 499.
Турин 353, 504.
Тютчев 182.

Уайльд 310, 361, 374, 375, 504.
Уралов 217, 234.

Федотова 8, 125.
Феона 338, 393, 396, 397, 399, 407, 433, 434, 458, 459, 468, 504.
Фигнер 291.
Фоглер 488.
Фокин 238.
Фонтон 3.

Халютина 225, 294.
Харнский 449, 450.
Ходотов 297.
Холмская 3, 164.
Холодная 269.

Чайковский 238.
Чекан 147, 149.
Чензи-Горский 56.
Чертков 150, 151.
Чехов 204.
Чехов А. П. 233, 288, 374.
Чижевская 164.
Чижик (см. Подгорный).
Чириков 72.
Чигау 43.

Шавань Пюви де 325.
Шекспир 3, 82, 147, 170, 189, 303.
Шенкрет 116, 119.
Шервашидзе 319.
Шехтель 211.
Шиллер 3.
Шиловская 504.
Шишманов 504.

Щепкин 8.

Эврипид 43.

Юрьев 169,

Яворская 3, 105—107, 109, 111, 146, 316, 379.
Яковлев 266.
Яковлев К. Н. 3, 111, 135, 142—145.
Яковлев С. И. 201, 202.
Ярцев 235, 267.

## СОДЕРЖАНИЕ


Стр.

Предисловие. — *Гайк Адонца* . . . . . V

А. А. Мгебров и его „Жизнь в театре". — *Е. М. Кузнецова* XXI

Орленев . . . . . 1

Московский Художественный театр . . . . . 199

Комиссаржевская . . . . . 307

Указатель имен . . . . . 529

